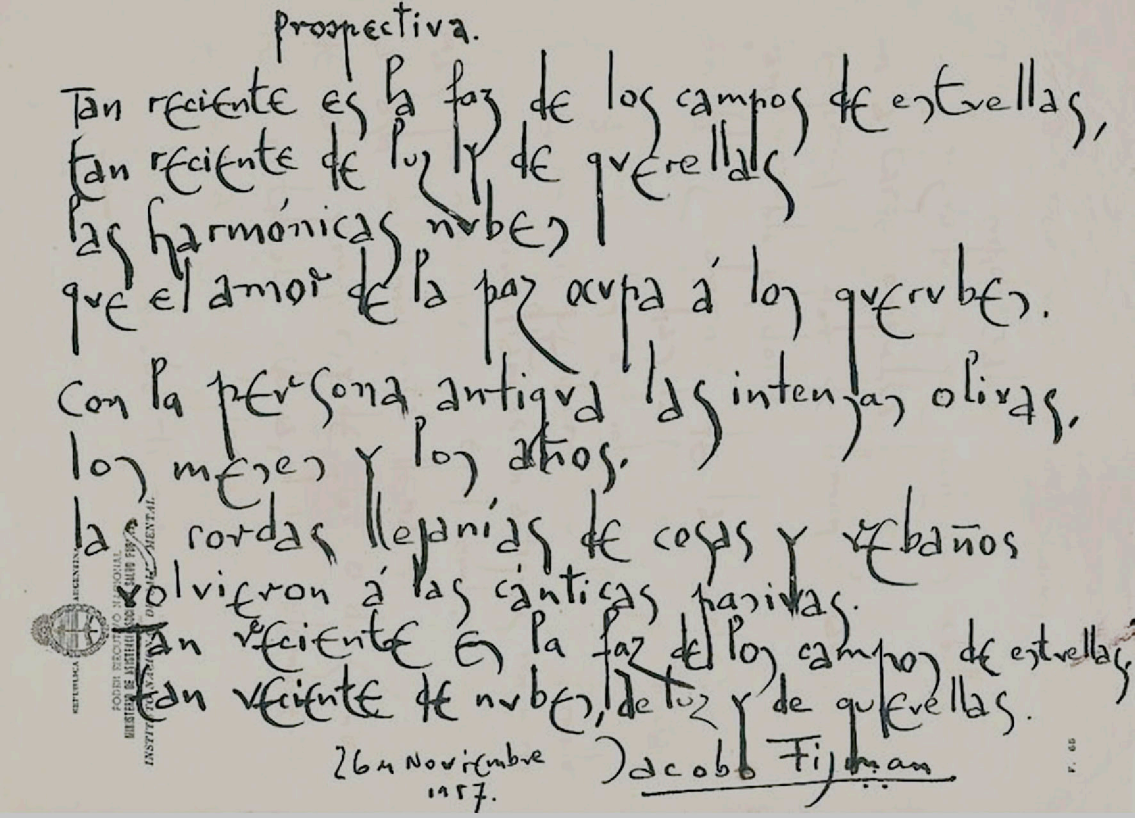
prospectiva.
Tan reciente es la faz de los campos de estrellas,
tan reciente de luz y de querellas
las harmónicas nubes
que el amor de la paz ocupa á los querubes.
Con la persona antigua las intensas olivas,
los meses y los años.
las sordas llanías de cosas y rebaños
volvieron á las cánticas pasivas.
Tan reciente es la faz de los campos de estrellas,
tan reciente de nubes, de luz y de querellas.
26 de Noviembre
1957.
Jacobo Fijman

COLECCIÓN DE ESTUDIOS CRÍTICOS DE LITERATURA ARGENTINA

"CON LOS OJOS EN LA NOCHE": LA POESÍA "MÍSTICA" DE JACOBO FIJMAN EN LOS MÁRGENES

Enzo Cárcano

USAL
UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

"Con los Ojos en la Noche": La Poesía "Mística" de Jacobo Fijman en los Márgenes

Enzo Cárcano

Colección de Estudios Críticos de Literatura Argentina
Dirección: Dra. María Rosa Lojo
Codirectora para estudios sobre literatura de los siglos XX y XXI:
Dra. Marcela Crespo Buiturón

Comité de Referato:
Dr. Bernardo Nante
Dra. Ana María Benda
Dr. Gustavo Zonana

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Cárcano, Enzo
Con los ojos en la noche : la poesía mística de Jacobo Fijman en los márgenes / Enzo Cárcano ; dirigido por Maria Rosa Lojo ; Marcela Crespo Buiturón. - 1a ed adaptada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad del Salvador, 2019.
296 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-950-592-253-6

1. Literatura Argentina. 2. Poesía. I. Lojo, Maria Rosa, dir. II. Buiturón, Marcela Crespo, dir. III. Título.
CDD A860

Fecha de catalogación: 28/02/2020

Diseño de interior y tapa: David Nudelman

Índice

Agradecimientos 5

1. Presentación 7

2. La Mística como Problema Literario 19
a. Entre lo Divino y lo Humano: los Estudios Literarios sobre Poesía Mística 19
b. La Poesía "Mística" en la Argentina 49

3. Fijman, Poeta del Margen 99
a. La "Vida Apócrifa" de Fijman: Aproximación Biográfica 99
b. El Corpus Fijmaniano 105
I. La Obra (In)completa: Fijman y el Canon Editorial 105
II. Los Metatextos Fijmanianos 117
III. Otros Estudios Críticos sobre Fijman y su Producción 123
IV. La Entrevista de Vicente Zito Lema 131
c. El Proyecto del Margen 135
I. La Poesía de Fijman y las Estéticas de su Tiempo 135
II. "El color del sol desde la sima": la Recepción de la Poesía Fijmaniana 143
III. "Con los ojos en la noche": el Lenguaje Poético "Místico" como Marginalidad . 149
d. El Lenguaje "Místico" de la Poesía de Fijman 151
I. Michel de Certeau: la Mística como Lenguaje 151
II. El Umbral del Proyecto: los *Versos de juventud* 173
i. Introducción 173
ii. Remedos Modernistas 174
iii. La Inquietud por el Otro 176
iv. Hacia un Lenguaje Propio 182
III. *Molino rojo* o el Germen del Discurso Místico 183
i. Introducción 183
ii. El "Núcleo Místico" 183
iii. La Locura o el Desafío del Desligado 191
iv. Un Lenguaje hacia la Ausencia 202
IV. *Hecho de estampas* o la Afirmación de la "Mística" Fijmaniana 205
i. Introducción 205
ii. Concentración y Hermetismo 205
iii. La Disimilitud y la Pérdida de Referencias 215
iv. Rumbo a *Estrella de la mañana* 216

V. *Estrella de la mañana*: el Lenguaje Herido por el Otro 219
i. Introducción 219
ii. La Repetición 220
iii. "Bajo la noche de oro" 223
iv. Nuevos Rumbos 235
VI. La Poesía No Reunida en Libro y las Derivas del Proyecto 241
i. Introducción 241
ii. La Disolución de la "Mística": hacia el Pasado 242
iii. El Fin de la "Mística" 260

4. Conclusiones 261

5. Referencias Bibliográficas 267
a. De Jacobo Fijman 267
b. Sobre Jacobo Fijman y su obra 268
c. Sobre la Mística como Problema Filosófico 275
d. Sobre la Literatura Mística Europea y Comparada 278
e. Sobre la Literatura Mística y Religiosa Hispanoamericana y Argentina 282
f. Sobre Diversos Aspectos de la Poesía Lírica y de la Modalidad Autobiográfica .. 291
g. Sobre Diversos Aspectos de la Literatura Argentina y del Canon Literario 293
h. Sobre lo Simbólico y Otros Textos de Referencias 294

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), por haber financiado el proyecto de mi tesis de doctorado —que defendí en diciembre de 2017—, de la que el presente libro es —con algunas modificaciones y añadidos— el resultado. Al Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (ILAR, FFyL, UBA), en la persona de su director, el Dr. Eduardo Romano, y a la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador (FFLEO, USAL), instituciones donde llevé la investigación a cabo.

A mi directora, la Dra. Marcela Crespo Buiturón, por la paciencia, la ayuda y las gestiones para poder publicar el presente libro.

A mi cordirector, el Dr. Manuel Fuentes Vázquez, de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, España.

A la Dra. María Rosa Lojo, la directora de mi beca doctoral en el CONICET, por su confianza.

A los miembros del tribunal, la Dra. Ana Benda, el Dr. Bernardo Nante y el Dr. Víctor Gustavo Zonana, por su atenta lectura y sus agudas observaciones.

A mi familia.

A mis amigos.

A mi ahijada Olivia y mi ahijado Lucio.

A Roberto y Pablo, que siguen estando.

1. Presentación

El término *mística*, del griego μυστυκός, procede (como las voces μύστης, 'el que inicia', o τα μύστυκα, 'lo relativo a los misterios') de la combinación de la raíz griega μυ- con el verbo μύω, que significa 'cerrar, especialmente la boca o los ojos'[1]. De esta acepción primigenia de 'cerrado', el vocablo pronto adquiere el sentido de 'secreto', 'misterio', tanto en el ámbito religioso como en el profano. Los primeros registros de la palabra *mística* se remontan al siglo V, a J. C., a las obras de Herodoto y Esquilo. No obstante breves empleos en el Antiguo Testamento, la expresión no aparece ni en el Nuevo ni en los escritos de los Padres Apostólicos, y habrá que esperar hasta el siglo III de nuestra era para verla incorporada al léxico cristiano (véase Balthasar, 2008, pp. 45-50). En este contexto, *mística* pronto cobrará tres significados que aún tienen vigencia: el sentido espiritual de la Escritura, en contraposición al literal (Clemente y Orígenes); el valor simbólico del culto cristiano y sus diversos elementos (san Atanasio); y, por último, los misterios, las verdades más profundas del cristianismo (Orígenes, Metodio de Olimpia). Esta última acepción es la que contempla Marcelo de Ancira en el siglo V para hablar de *teología inefable y mística*, es decir, del conocimiento íntimo de la esencia divina. A finales de esa misma centuria, el Pseudo-Dionisio retoma aquella expresión y escribe el primer tratado de teología mística, en el que, por vez primera, se deslinda la mística doctrinal de la experimental, al señalar que esta última trata del conocimiento inmediato, unitivo de Dios. Las enseñanzas del Pseudo-Dionisio llegan al Medioevo y alcanzan un prolífico desarrollo en obras como las de Dionisio el Cartujo o Jean-Charlier Gerson, quien propondrá una división de la teología mística en *práctica*, entendida como el ejercicio del conocimiento divino por contemplación infusa, y *especulativa*, el estudio o la reflexión sobre las experiencias místicas (Martín Velasco, 2003, p. 21).

Mística, como sustantivo, aparece recién a principios del siglo XVII. Esta sustantivación inaugura un nuevo y efímero espacio –la *ciencia experimental* de la que habla Surin (Certeau, 2006a, p. 123)– que agrupará una serie de prácticas y textos considerados, en adelante, "místicos". Pero con el desmembramiento de este corpus en los albores del Iluminismo, las particularidades de estos *modi* se difuminan. Así, en los últimos dos siglos hemos asistido a una sorprendente proliferación de fenómenos, objetos y personajes que son tildados de "místicos" –pareciera que, como denominador común, solo queda un le-

1. Para esta breve reseña de la evolución del término *mística*, seguimos a Sainz Rodríguez (1961, pp. 48-61) y a Martín Velasco (2003, pp. 17-24). Puede verse también Wulf, 1967, pp. 76-86. Para un panorama de las distintas definiciones que se han dado desde la filosofía, puede consultarse Ferrater Mora, 1965, vol. 2, pp. 208-210.

jano rastro del sentido primigenio del adjetivo, que atañía a lo misterioso y lo recóndito–, a la par de la cual se gestó su rechazo traducido en su marginación y, a menudo, en su "patologización". Sin embargo, de un tiempo a esta parte y desde diferentes dominios, el interés por comprender con nuevos enfoques algunas expresiones "místicas" ha cundido; en particular, el manifestado por la literatura así calificada.

Siguiendo a autores como Juan Martín Velasco (2003, pp. 35-42), Jess Byron Hollenback (2000, pp. 5-17), Robert K. C. Forman (1990, pp. 3-49) o Philip C. Almond (1990, pp. 211-219)[2], entre otros, tradicionalmente[3], en lo que respecta a los estudios que consideran la mística como objeto de estudio válido y particular, dos han sido las más importantes opciones epistemológicas. Por un lado, desde fines del siglo XIX, y fundamentalmente desde las primeras décadas del XX, comenzó a perfilarse el usualmente llamado *esencialismo* o *universalismo*, que se asienta en el presupuesto (nacido de la comparación de distintas tradiciones) de que todas las manifestaciones místicas son, en realidad, variaciones de una única e idéntica experiencia –o, al menos, de un "reducido número de experiencias esenciales" (Martín Velasco, 2003, p. 38)–. No obstante las diferentes conclusiones a las que han arribado, numerosos autores han sostenido esta hipótesis. William James, por ejemplo, en su conocido libro *The Varietes of Religious Experience*[4], define la experiencia mística a partir de cuatro características que, según dice, se registran en los testimonios de los místicos: inefabilidad (*ineffability*), cualidad noética[5] (*noetic quality*), transitoriedad (*transiency*) y pasividad (*passivity*) (1905, pp. 380-381). Para el psicólogo y filósofo estadounidense, la variedad

2. Los dos últimos reconocen, a la par de la división tradicional del campo de estudios entre esencialistas y constructivistas, la necesidad de revisar y superar estos paradigmas –sobre todo, el último, que, según Forman, editor de un libro de doce trabajos dedicados a este propósito, se ha vuelto *"so dominant that it has taken on the status of a self-evident truism"* (1990, p. 4)– ["tan dominante que ha asumido el estatuto de una perogrullada evidente por sí misma"] (la traducción es nuestra).

3. Se trata, como queda dicho, de una clasificación tradicional, que es aducida aquí con fines explicativos. Existen, no obstante, nuevos abordajes en el campo de la filosofía.

4. Publicado por primera vez en 1902 sobre la base de una serie de conferencias pronunciadas en la Universidad de Edimburgo en el ciclo 1901-1902.

5. Esta característica se refiere a la posibilidad que, según James, tiene el místico para alcanzar estados de conocimiento allende la razón: *"Although so similar to states of feeling, mystical states seem to those who experience them to be also states of knowledge. They are states of insight into depths of truth unplumbed by the discursive intellect. They are illuminations, revelations, full of significance and importance, all inarticulate though they remain; and as a rule they carry with them a curious sense of authority for after-time"* (1905, pp. 301-381) ["A pesar de ser similares a los estados afectivos, los estados místicos resultan ser también, en aquellos que los experimentan, estados de conocimiento. Son estados de penetración en las profundidades de la verdad insondable para el intelecto discursivo. Son iluminaciones, revelaciones, llenas de significado e importancia, todas inarticuladas pero que permanecen; y como regla, comportan una curiosa sensación de autoridad duradera"] (la traducción es nuestra).

mística es la más elevada de las experiencias y, por el hecho de no ser comunicable o comprensible, resulta inobjetable para aquel que no la ha vivido[6]. En una línea similar, Evelyn Underhill –cuyo libro *Mysticism,* publicado originalmente en 1911, es todavía considerado un bastión de la tradición esencialista– afirma que la autoridad de los místicos está dada por sus propias experiencias, que consisten, en todos los casos, en una comunicación con el Absoluto; vivencia que se expresa en un lenguaje peculiar a través del cual se adivina su irrefutable verdad:

> *These descriptions [*las de los místicos sobre su experiencia*], incoherent as they are, have a strange note of certainty, a stranger note of passion, an odd realism of their own: which mean, wherever we meet them, that experience not tradition is their source […]. [T]hese contemplatives are still able to communicate to us a definite somewhat; news as to a given and actual Reality, an unchanging Absolute, and a beatific union with it, most veritably attained. They agree in their accounts of it, in a way which makes it obvious that all these reporters have sojourned in the same land, and experienced the same spiritual state. […]. We meet them half-way. We know instinctively and irrefutably that they tell true* (2002, p. 238)[7].

Igualmente partidario de la tesis sobre la experiencia esencial, Rudolf Otto, aunque se guarda de marcar continuamente las diferencias "exteriores" de las distintas tradiciones místicas, señala en su célebre texto *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*:

> De cualquier manera que haya nacido históricamente (pues la explicación histórico-genética no es nunca la explicación esencial), la mística es donde quiera potenciación y exaltación máxima del elemento irracional de la religión. […]. [A]parece reiteradamente en la mística de mil formas, y en todas ellas no es más

6. Dice James: *"its quality must be directly experienced; it cannot be imparted or transferred to others. In this peculiarity mystical states ate more like states of feeling than like states of intellect […]. No one can make clear to another who has never had a certain feeling, in what the quality or worth of it consists. […]. The mystic finds that most of us accord to his experience an equally incompetent treatment"* (1905, p. 380) ["su cualidad debe ser directamente experimentada; no puede ser impartida o transferida a otros. En esta peculiaridad, los estados místicos son más parecidos a los estados afectivos que a los intelectuales […]. Nadie puede aclarar a otro que jamás tuvo una cierta sensación en qué consiste su valor o cualidad. […]. El místico encuentra que la mayoría de nosotros le damos a su experiencia un tratamiento igualmente incompetente"] (la traducción es nuestra).

7. "Estas descripciones, incoherentes como son, poseen una extraña nota de certeza, una extraña nota de pasión, un raro realismo propio: lo que significa, dondequiera que las encontremos, que su fuente es la experiencia, no la tradición […]. [E]stos contemplativos todavía pueden comunicarnos un algo determinado; noticias de una Realidad actual y dada, un Absoluto inmutable y una unión beatífica con él verdaderamente alcanzada. Acuerdan en los relatos sobre eso, en una forma que hace que resulte obvio que todos estos relatores han estado en la misma tierra y experimentado el mismo estado espiritual. […]. Nos encontramos con ellos a mitad de camino. Sabemos instintiva a irrefutablemente que dicen la verdad" (la traducción es nuestra).

> que el «sentimiento de criatura» llevado a su máxima tensión, […] el sentimiento de la pequeñez de quien es criatura ante la majestad de quien se cierne sobre todas las cosas (2005, pp. 32-33).

También podrían ser incluidos en esta corriente epistemológica, entre tantos otros autores, el británico Robert Charles Zaehner o, más recientemente, Raimon Panikkar, teólogo de ascendencia española e hindú, para quien la experiencia mística no es el privilegio de los escogidos, sino que es la experiencia plena de la vida humana misma, es decir, connatural a todos los hombres por igual (2007, pp. 21-36). En una línea solidaria, Elémire Zolla considera que "el misticismo es la repetición, en una civilización que ya no es unánime, de la experiencia iniciática: es un retorno de la tradición en sentido propio, recuerdo involuntario de una realidad sepultada" (2000a, p. 22). Tal verdad arcaica está, para el estudioso italiano, relacionada con la naturaleza y los símbolos, que han sido olvidados en Occidente desde la revolución científica[8], que impuso una nueva "sed de prestigio, de riqueza, de seguridad" (2000a, p. 23).

A este abordaje del problema místico se le criticó duramente el apriorismo de una idea unívoca –pero laxa e indeterminada– de "experiencia" y la rapidez con la que se descartaban cuestiones –hasta entonces no consideradas determinantes– como el contexto –no solo de época, sino fundamentalmente cultural y lingüístico– en el que aquella sucedía.

Enfrentado con el paradigma esencialista, aparece el *constructivismo*, que, principalmente a partir de la década de 1970, afirma que la experiencia mística, como todas las humanas, se halla sometida al condicionamiento de procesos formativos y lingüísticos de índole cultural. De acuerdo con autores como Steven Katz, máximo exponente de esta corriente epistemológica, no solo la interpretación del sujeto, sino la realización y configuración de la experiencia misma, de su "sustancia", está determinada por él y su pertenencia cultural. De este modo, por ejemplo, Katz, quien no considera la posibilidad de dos experiencias místicas iguales (1978, p. 65), afirma:

> *A proper evaluation of this fact leads to the recognition that in order to understand mysticism it is* not *just a question of studying the reports of the mystic after the experiential event but of acknowledging that the experience itself as well as the form in which it is reported is shaped by concepts which the mystic brings to, and which shape, his experience. […]. [T]his process of differentiation of mystical experience into the patterns and symbols of established religious communities is experiential*

8. Zolla, de hecho, termina su antología —de cuatro extensos tomos— en los albores de la modernidad: "esta complicación impuesta por la historia moderna obliga a interrumpir, al menos con la Revolución francesa, una antología de los místicos occidentales; pues el carácter de la experiencia mística es totalmente distinto cuando el hombre no parte ya del dato natural, cuando lo inmediato no es ya la pasión ciega y plena, sino su cuidadosa represión y simulación" (2000a, p. 26).

> *and does not only take place in the post-experiential process of reporting and interpreting the experience itself: it is at work before, during, and after the experience* (1978, pp. 26-27)[9].

Aunque, a diferencia de Katz, no descarta la posibilidad de dos experiencias similares –y, de hecho, ha escrito trabajos comparativos–, en esta línea, el germanista suizo Alois Maria Haas, en un breve texto titulado "Mística en contexto", declara que "la condición previa para la comprensión adecuada de los textos místicos está vinculada a la aceptación de una contextualidad que envuelve no solo el texto, sino también la experiencia –como una experiencia de algo y en algo– como 'contexto extratextual'" (2006, p. 72). De modo afín, el cabalista alemán Gershom Scholem, a pesar de no hallarse incardinado en el constructivismo como paradigma, también reivindica el peso de un contexto; en su caso, el de la tradición religiosa en la que se registra la experiencia mística:

> … no existe el misticismo en abstracto, es decir, un fenómeno o experiencia independiente de otros fenómenos religiosos. No existe el misticismo como tal, sino el misticismo de un sistema religioso en particular […]. Sería absurdo negar que hay un elemento común a todos ellos; ese elemento peculiar es el que se pone de manifiesto en el análisis comparativo de las experiencias místicas personales. Pero en la actualidad ha ganado terreno la creencia de que existe algo así como una religión mística abstracta (1996, p. 26).

Igualmente numerosas han sido las críticas recibidas por esta opción epistemológica. Entre las más salientes, se hallan la dificultad para explicar desde allí el agrupamiento mismo de distintas expresiones bajo el marbete de "mística", para fundamentar las similitudes que se registran entre expresiones místicas de tradiciones culturalmente distintas, así como para dilucidar las causas de las rupturas, los desvíos y las innovaciones dentro de una misma tradición. A su vez, algunos autores han criticado la impugnación que los constructivistas hicieron de las llamadas "experiencias puras", previas –o más bien ajenas– al lenguaje, de las que la variante mística formaría parte (véase especialmente Forman, 1990, pp. 21 y ss.).

Si bien, con ciertos matices, tanto el esencialismo como el constructivismo conti-

9. "Una adecuada evaluación de este hecho lleva al reconocimiento de que, para comprender el misticismo, *no solo* es cuestión de estudiar los testimonios de los místicos luego del evento de experiencia, sino de advertir que la experiencia misma, así como el modo en el que es referida, es moldeada por conceptos que el místico lleva a la experiencia y que la configuran. Este proceso de diferenciación de la experiencia mística en patrones y símbolos de las comunidades religiosas establecidas es experiencial y no solo tiene lugar en el proceso post-experiencial de referir e interpretar la experiencia misma: funciona antes, durante y después de la experiencia" (la traducción es nuestra).

núan vigentes, de un tiempo a esta parte, nuevos abordajes disciplinarios se proponen como alternativas para estudiar la cuestión mística; entre ellos: la hermenéutica[10], la fenomenología de la religión[11] y, en estrecha relación con esta, la interdisciplinariedad[12] –teología, sociología, antropología, psicología, psiquiatría, neurología, entre otras ramas del conocimiento– y la mística comparada[13]. Un buen ejemplo de esta última aproximación, del ámbito latinoamericano, es el capítulo "Para comprender la mística", de Isabel Cabrera, que vale la pena comentar por su perspectiva amplia y abarcadora. Allí, la mexicana, a partir del cotejo de un corpus que incluye textos de variadas tradiciones místicas, y contra la tesis de la "diversidad radical" de Katz —esto es, la imposibilidad de dos experiencias iguales—, propone una definición –o, según ella misma dice, "generalización inductiva"– de la mística: "la búsqueda de la unión con (o disolución en) lo sagrado", entendido esto último como "…el presunto objeto al que remite la experiencia religiosa [que] queda vagamente descrito con la expresión 'misterio liberador o salvífico'" (2006, p. 12). Más adelante, la autora agrega dos rasgos generales más: las etapas del proceso –los inicios; la fase negativa; la fase positiva; el después– y la paulatina transformación del concepto de lo sagrado y del mismo sujeto durante esos momentos (2006, p. 13).

Aunque a menudo señalado –y con razón– como constructivista, creemos que los trabajos de Michel de Certeau —historiador de formación lacaniana— respecto de la historia de la espiritualidad y de la mística pueden ser considerados como un aporte singular en este ámbito, razón por la que nos detendremos brevemente en sus principales postulados.

Desde un enfoque histórico, Certeau niega de plano la posibilidad de considerar la experiencia espiritual aislada de su contexto, elemento del que "recibe su forma y su expresión" (2006b, p. 51), por lo que toda espiritualidad tiene carácter histórico: está ligada a una época, a cuyos interrogantes responde. De este modo, sostener –como los universalistas– la existencia de "experiencias puras" fuera del tiempo y, sobre todo, del lenguaje es, para Certeau, improcedente. Una y otra vez el francés remarca la imposi-

10. Véase, por ejemplo, como ensayo propedéutico de nexo entre hermenéutica y mística comparada –tomando como ejes los trabajos de Mircea Eliade, Gershom Scholem y Henri Corbin–, Vega, 1995.

11. Véase, especialmente, la profusa bibliografía de Martín Velasco (1978 y 2003), y de García Bazán (1978 y 2000). También, Roy, 2006 (sobre todo, la primera parte); Widengren, 1976 (particularmente, el capítulo XVIII) y Sahagún Lucas Hernández, 1999 (fundamentalmente, el capítulo iiII).

12. Véanse Martín Velasco, 2004, y Diez de Velasco & García Bazán, 2012.

13. Repasaremos más adelante los aportes que, en este sentido, han hecho Victoria Cirlot y Amador Vega. También puede verse, aunque resulta menos sistemático que estos, Widakowich-Weyland, 1982.

bilidad de una escisión tal[14]:

> …la experiencia corre el riesgo de ser una determinación equívoca. No puede

14. En el tomo II de *The Mystic Fable*, Certeau subraya nuevamente la cuestión. Vale la pena citar completo el pasaje no obstante su extensión: *"Perhaps we should put in parentheses the hypothesis (which is a recent postulate in historiography and already yellowed by its brief use) according to which individual experience is* something we can apprehend *behind the texts. In reality, all that is readable of any given spiritual experience is what is received of it. And what is received of it at a given moment is one versión of the text. Let us broaden the problem. All spiritual experience that expresses itself, the moment it is expressed, is 'alienated', so to speak, in language. First, it uses the words of others; it therefore is subject to the concomitant constraints. John of the Cross, Surin, or the man of today speaks only a language received from others. The words— and their laws— cannot be freely invented. They are 'given' to experience, which does not exist anywhere else than where it is said. Moreover, that expression is submitted to an 'obligatory passage', namely, the triage and pressure of a group. Its only existence is by leave of the passport issued it by the community in which it is accepted. Spiritual literature shows this in a thousand and one ways. Strictly speaking there is no such thing as individual experience. That is a mirage. Or rather, it is what the historical work postulates, but never states, since it grasps nothing but signs, that is, facts of communication. Confrontation or critique reaches only 'received' texts (and they are all received to some degree). It refers to someone who remains elusive in the very language he spoke, which is never localizable, never reducible to one of these texts (however 'primitive' or 'authentic' it may be): a man and a man living from God. A spiritual writing gives only the 'I' of experience taken in the 'we' of a language; from this point of view, the author or the subject appears only as already subjected to the law of a community. This is what makes his experience into a language. Every writing is therefore of an 'ecclesial' structure. Therefore the 'primitive' experience is today, in our historiography, what we, for our part, 'receive' and what we contrast with what others, in the past, have 'received'. Every complete edition testifies to a rereading. It explicates the will to establish, on the basis of new criteria, a totalizing and coherent reading"* (2015, pp. 100-101) ["Quizás deberíamos poner entre paréntesis la hipótesis (que es un postulado reciente en la historiografía y ya amarillento no obstante su breve uso) según la cual la experiencia individual es *algo que podemos aprehender* detrás de los textos. En realidad, todo lo que es legible de cualquier experiencia espiritual dada es lo que es recibido de ella. Y lo que es recibido de ella en un momento dado es una versión del texto. Ampliemos la cuestión. Toda experiencia espiritual que se expresa por sí misma, en el momento en que es expresada, es 'alienada', por decirlo de así, en el lenguaje. Primero, usa las palabras de otros; está, por lo tanto, sujeta a las limitaciones concomitantes. Juan de la Cruz, Surin o el hombre de hoy habla solo un lenguaje recibido de otros. Las palabras –y sus leyes– no pueden ser libremente inventadas. Son 'dadas' a la experiencia, la cual no existe en ningún otro lado que donde es dicha. Aún más, la expresión está supeditada a un 'pasaje obligatorio', concretamente, al triaje y la presión de un grupo. Solo existe por la autoridad del pase emitido por la comunidad en la que es aceptada. La literatura espiritual muestra esto en mil y una formas. Estrictamente hablando, no hay tal cosa como experiencia individual. Eso es un espejismo. O mejor, es lo que el trabajo histórico postula, pero nunca establece, dado que araña nada más que signos, esto es, hechos de comunicación. La confrontación o la crítica solo alcanza textos 'recibidos' (y todos son recibidos en algún grado). Se refiere a alguien que permanece elusivo en el mismo lenguaje que habla, que jamás es localizable, nunca reducible a uno de estos textos (por muy 'primitivo' o 'auténtico' que pueda ser): un hombre y un hombre viviendo de Dios. Un escrito espiritual solo da el 'yo' de experiencia presente en el 'nosotros' de un lenguaje; desde este punto de vista, el autor o el sujeto aparece solo como ya sujeto a la ley de una comunidad. Esto es lo que hace su experiencia en un lenguaje. Cada escrito es, por tanto, de una estructura 'eclesial'. Así, la experiencia 'primitiva' es hoy, en nuestra historiografía, lo que nosotros, por nuestra parte, 'recibimos' y lo que contrastamos con lo que otros, en el pasado, han 'recibido'. Cada edición completa es testimonio de una lectura. Explica el deseo de establecer, sobre la base de unos nuevos criterios, una lectura totalizadora y coherente"] (las cursivas son del autor; la traducción es nuestra).

> entendérsela en el sentido de que sería tan solo propia de la espiritualidad, ni tampoco en el sentido de que implicaría un más allá del lenguaje. […]. Pero no existe ningún lenguaje que no diga ni sea una experiencia, en modo discursivo, descriptivo o dialéctico. A la inversa, no existe experiencia que no diga, y más fundamentalmente, que no sea lenguaje, así fuere el de la intuición. Por tanto, la experiencia no es ni propia de un lenguaje ni exclusiva de él. Al respecto, no basta para definir un carácter propio. Tan solo es su indicio, cuya significación debe ser buscada en *el papel* que representan la necesidad y la manera de hablar de ella, así como en la función de ese recurso (2006b, pp. 57-58).

En este sentido, para Certeau, aquello que llamamos "mística" es el lenguaje –o mejor, el modo de practicar el lenguaje heredado– que signó una forma de enfrentar el problema de "lo espiritual" –el de la relación del hombre con el Absoluto–, propia de –valga la redundancia– los "espirituales" de la Europa que va del siglo XIII al XVII, período de profundas crisis sociales, políticas e institucionales. Este *modus loquendi* tomó la forma de un lenguaje de la ausencia –"herido" por el deseo del Otro inaccesible[15]–, alcanzó su más alto grado de formalización en torno al siglo XVI con el recorte de la "mística" como campo autónomo y estalló poco tiempo después con el advenimiento del Iluminismo, cuando fue relegado a los márgenes de la racionalidad que se impuso. Con el fin del "contexto" que hacía posible esta práctica, la mística en sentido propio desapareció. De ella nos llegan todavía hoy "esquirlas", casi siempre asociadas a lo "extraordinario", que otras disciplinas recogieron. Como bien señala Martin Jay, para Certeau, "la 'tarea de escribir', el pasaje por la materialidad de la letra, es parte de la experiencia [mística] misma, no el intento demorado de conferirle una coherencia retrospectiva" (2009, p. 441). Esta concepción lleva necesariamente al francés a desestimar la posibilidad de pronunciarse por la verdad o falsedad –o más bien, por la existencia o no– de una experiencia particular allende el texto mismo. Más allá del gran número de textos catalogados como "espirituales", que abordan la cuestión de la relación del hombre con lo Otro, aquello que hace que estos puedan ser considerados místicos en sentido propio es, además de una formalidad, su anclaje en un contexto sociohistórico determinado.

A partir de las obras de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila, los estudios sobre poesía mística y sobre otros textos usualmente reconocidos como místicos han cundido en el ámbito hispano[16]. Una parte de ellos tiende a relacionar estas formas

15. Ya en *El estallido del cristianismo*, Certeau afirma: "… Dios aparece como creador, es decir, otro, separado, ab-soluto o desligado, repecto de la criatura. Su diferencia prohíbe hasta la hipótesis de una fusión en una totalidad inmanente. Un corte fundador hace de la religión una relación de una alteridad irreducible y postula la inaccesibilidad del Otro al mismo tiempo que su necesidad" (1976, p. 36).

16. Como un repaso de todos los trabajos dedicados al estudio de la literatura mística sería virtualmente

literarias con actos de fe y, consecuentemente, a utilizarlas como pruebas de elementos o fenómenos extratextuales, ajenos a lo literario. Este tipo de abordaje tiene uno de sus exponentes más altos en la figura de Marcelino Menéndez Pelayo y su "religioso terror": para él, así como para muchos de sus seguidores, la poesía mística no es más que la "traducción en forma de arte" del "estado del alma" definido por "la posesión de Dios por unión de amor" (1956, p. 143). No es extraño, entonces, que el erudito español señale que la poesía de San Juan de la Cruz, por ejemplo, "ya no parece de este mundo, ni es posible medirla con criterios literarios", ya que "por allí ha pasado el espíritu de Dios, hermoseándolo y santificándolo todo" (1956, p. 182). En una línea solidaria, podríamos ubicar a otros grandes nombres que se han dedicado al estudio de la poesía mística española y han escrito algunos de los textos críticos clásicos sobre ella, como Pedro Sainz Rodríguez, Eulogio Pacho, Luce López-Baralt, Emilio Orozco o Emilio Sosa López. Estos dos últimos apelan sobre todo a los trabajos de Jacques Maritain para concluir que, en las obras de los poetas "místicos", se aúnan dos formas de conocimiento de distinto orden: la experiencia poética, intuitiva y humana, y la experiencia mística, infusa y sobrenatural (Orozco, 1959, pp. 21-25 y Sosa López, 1954, pp. 9-30). El resultado de tal combinación, el poema, es para Orozco, "no la expresión directa de la experiencia, pero sí su huella material y viva" (1959, p. 71).

Frente a ese enfoque –"doctrinal", en palabras de Domingo Ynduráin (1990b, p. 25), y "eclesial", según José Ángel Valente y José Lara Garrido (1995, p. 9)– surge una línea de investigación que tiende a rehusar el abordaje de cualquier cuestión de índole religiosa para abocarse, preeminentemente, al estudio de las fuentes de las obras llamadas "místicas" y al de las tradiciones en las que abrevan y se insertan. Quizá el título más ilustrativo a propósito de esta perspectiva sea *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, de Dámaso Alonso. En él, el crítico se limita a analizar la obra del poeta místico, según declara, "desde el lado humano", dirigiendo su atención hacia los aspectos estrictamente literarios (1958, p. 20). Pero la razón de tal método no se debe a la desestimación de su carácter "sobrenatural", sino que responde justamente a él, que se da por evidente y del que nada —de acuerdo con el estudioso— puede decirse: "Y al final del camino nos encontramos con el muro ingente, con la puerta cerrada que sella el prodigio intangible de lo poético, más cerrada aquí e impenetrable, pues no son sino operaciones divinas lo que se encierra detrás" (1958, pp. 178-179). En la misma línea, Helmut Hatzfeld advierte, en el "Prólogo" a la primera edición de su famosa obra *Estudios literarios sobre mística española*, que no se detendrá en las "cuestiones teológicas" por escapar estas de su competencia (1976, p. 7); solo se dedicará a estudiar

imposible, nos detendremos en aquellos que han abordado las obras místicas españolas de los siglos XVI y XVII –principalmente, las de Santa Teresa de Ávila y de San Juan de la Cruz–, en las que, en buena parte, Certeau se apoya para sus propios trabajos.

los aspectos propiamente literarios, previa asunción de que la "auténtica poesía mística […] vierte la experiencia directa de Dios en el correspondiente lenguaje verdaderamente simbólico y poético" (1976, p. 20). En otras palabras, en los métodos, Alonso y Hatzfeld son, en efecto, exponentes de una postura fideísta, ya que dan por hecho que los textos que estudian son producto de una experiencia sobrenatural, previa y ajena a estos, que les confiere su especificidad. Por ese mismo carácter trascendente, lo que le conviene al investigador —o más bien, lo único que le queda para hacer— es ceñirse al análisis literario más inmanente posible.

Otros especialistas también se han limitado al análisis de los aspectos literarios de la poesía catalogada como mística, pero no por "pudor" frente a lo divino, sino por desacreditar tal costado –entiéndase: no de la vida del autor, sino del texto mismo–. Quizá el representante más elocuente de esta postura sea Jorge Guillén, quien en su conocido artículo "Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico", afirma categóricamente: "Los poemas, si se los lee como poemas –y eso es lo que son–, no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar humanos. Ningún otro horizonte 'poético' se percibe" (1969, p. 107). En esta tradición crítica filológica, también deberíamos mencionar, por lo acendrado de sus críticas contra quienes profesan un enfoque teísta y el rigor con el que intenta justificar su posición, a Domingo Ynduráin y su lectura del *Cántico espiritual* en clave de amor humano.

Desde hace algunos años, se han ensayado diversos abordajes alternativos a la poesía mística española, que intentan –al menos, así lo declaran– un enfoque integrador. Cristóbal Cuevas es una buena muestra de ello cuando reclama un enfoque interdisciplinario para el estudio de la mística y afirma que "cualquier parcelación ha de verse como puramente metodológica, pues los otros aspectos existen realmente y deben ser tenidos en cuenta" (1991a, p. 126). Esta es una de las posturas más difundidas actualmente en el ámbito académico español, aunque sus representantes oscilen entre el polo más propiamente literario y, mayormente, el teológico[17]. En esta última línea, también merecen especial atención los trabajos que ponen en relación textos místicos con otros de distintas tradiciones o con obras de diferentes disciplinas artísticas y épocas[18].

Otro ejemplo, aunque de distinto carácter, es el libro *Hermenéutica y mística*, a car-

17. En la Argentina, la tentativa interdisciplinaria (entre literatura, estética y teología) está representada en los trabajos de Cecilia Avenatti de Palumbo y su equipo de la Pontificia Universidad Católica (véanse, entre otros, Avenatti de Palumbo, 2004, 2011a y, especialmente, 2011b, y Avenatti de Palumbo, Bayá Casal & Quelas, 2009).

18. Véanse, de Haas, 1999 (sobre todo, el apartado "Poesía en la mística cristiana y en el budismo zen") y 2009; de Cirlot, 2012a (especialmente, el capítulo XII, "Max Ernst y la liberación de las imágenes"); de Vega, 1999, y los trabajos incluidos en el volumen *Mística y creación en el siglo XX*, que estos dos últimos editaron conjuntamente en 2006.

go de José Ángel Valente y José Lara Garrido, que reúne casi una veintena de artículos sobre la obra sanjuanista. En la "Introducción", los editores declaran su intención de ofrecer una "propuesta renovadora", en consonancia con la perspectiva iniciada por Jean Baruzi –verdadero hito en la crítica de la obra del autor del *Cántico espiritual*– y Michel de Certeau, y contraria, por un lado, al radicalismo teológico, y por el otro, al "burdo criterio dualista" (Valente, 1995, p. 21), que segmenta la poesía en sus aspectos espirituales y humanos. De acuerdo con ellos, para "devolver a la escritura sanjuanista a su verdadero trazado", habrá que conducirla "a una posición hoy prioritaria en el campo de las ciencias humanas: la de la reflexión sobre el lenguaje" (Valente & Lara Garrido, 1995, p. 12). Coincidimos con Valente y Lara Garrido en la necesidad –vía Certeau– de "devolverle" a la mística su especificidad como lenguaje.

A diferencia de lo que sucede en España, donde una tradición mística –fundamentalmente, la de los carmelitas del siglo XVI, pero también la de los Alumbrados o Miguel de Molinos– ha dado lugar a numerosísimos trabajos críticos, en la Argentina, estos son escasos y, en su mayoría, muy recientes. El fenómeno se explica si consideramos que nuestro país declaró su independencia unos doscientos años después de la extinción de la mística como disciplina autónoma y práctica lingüística, y si tenemos en cuenta que, por ello, no hay una tradición reconocida de literatura mística argentina, sino solo de una variante vagamente definida como "religiosa". A propósito, Roque Raúl Aragón, en su libro *La poesía religiosa en Argentina*, luego de hacer la distinción entre esta y la propiamente mística, descarta la existencia de la última en el país (1967, p. 10).

No obstante, unos pocos escritores argentinos han sido considerados, por algunos estudiosos, como "poetas místicos": Jacobo Fijman, María Raquel Adler, Héctor Viel Temperley, Miguel Ángel Bustos, Hugo Padeletti, Hugo Mujica, Francisco Luis Bernárdez, Ricardo Molinari, Juan L. Ortiz, Leopoldo Marechal, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco y Juan Gelman. Los criterios para tal denominación varían de un crítico al otro. Cristina Piña, por ejemplo, afirma que Viel Temperley fue un "poeta místico cristiano" porque su poesía se propone transmitir "una experiencia en la que se trasciende el mundo fenoménico y se entra en alguna forma de contacto con Dios" (2011, p. 127). Pero tal "transmisión" no se dio según los cánones que marca la poesía tradicional (léase la española del siglo XVI); así, la obra del autor de *Hospital Británico* será alternativamente "mística extraterritorial" (Piña, 2011), "mística invertida" y "corrida de lugar" (Milone, 2014, p. 169), o una "natación de Dios" (Kamenszain, 2000, pp. 155-159), entre otras denominaciones. Algo similar ocurre con Bustos: para Leopoldo Marechal, quien prologó *Visión de los hijos del mal*, su autor era –retomando la expresión que Paul Claudel utilizó a propósito de Arthur Rimbaud– un "místico en estado salvaje" (2008, p. 182). Menos usual es este tipo de adjetivaciones en lo que respecta

a los estudios que consideran la poesía de Fijman como mística, pero los argumentos para tal clasificación en el caso del autor de *Molino rojo*, al igual que en el de los dos poetas ya mencionados, se sostienen casi siempre en la existencia –incomprobable– de una experiencia mística de los autores por detrás de la palabra. Una opción alternativa ha sido el señalamiento de las similitudes o conexiones entre la obra de estos y la de los poetas místicos consagrados por la tradición literaria: merecen ser destacados en esta línea los estudios de María Amelia Arancet Ruda sobre los tres poetas en cuestión (véanse, por ejemplo, respecto de Fijman: 2001; de Viel Temperley: 2004; y de Bustos: 2008a y b) y un texto de Ana Porrúa sobre Bustos: 2000).

Volviendo sobre Fijman, como queda dicho, parte de la crítica ha hablado de él como un místico y de su obra como prueba de este estado (Fernández, 1986, pp. 42 y ss.; Bajarlía, 1992, pp. 159 y ss.; Piña, 2013, pp. 137-139; Maturo, 2014, pp. 99-111). La hipótesis del presente trabajo es que, más allá de las ideas de Fijman sobre la poesía en sí, sobre su obra particular y sobre sí mismo, es posible hablar de "mística" —evidentemente, en un sentido traslaticio— si se emplea el término para referirse a la peculiar lengua lírica a la que el poeta llega en su obra de madurez, y si se la aborda como una práctica del lenguaje que retoma y actualiza algunas de las inquietudes de la "mística" en sentido propio (aquella disciplina que nace en el siglo XIII y acaba en el XVII), de esa manera de hablar que, al decir de Certeau, es la cifra de una pérdida, del deseo del Otro ausente. La poesía de Fijman también es una manera de hablar que responde a un proyecto artístico del margen, ajeno a las estéticas y a la racionalidad que imperaba en su tiempo. Su poesía puede ser llamada "mística" no porque sea la confesión de un hombre que ha experimentado la unión con lo Absoluto –hecho imposible de verificar y ajeno a toda consideración estrictamente literaria–, sino porque, entre otras características, como aquella *ciencia experimental* de la que hablaba Surin, está estructurada por el deseo del Otro, por el afán de reconstruir un diálogo imposible con Él a través de la Palabra (la *fábula*). La poesía "mística" de Fijman es, en este sentido, la configuración —el lenguaje— que adopta su proyecto artístico, que rehúye del canon para responder a un centro Otro: solo siendo ajeno a toda estética de moda, solo volviéndose incondicionalmente al Otro, rechazando lo mundano, lo "episódico" y "lo humano", podía el poeta alcanzar –según sus propias palabras– la "autenticidad" (Fijman, 1931b, pp. 9-10).

2. La Mística como Problema Literario

a. Entre lo Divino y lo Humano: los Estudios Literarios sobre Poesía Mística

Dentro de lo que tradicionalmente se reconoce como literatura mística, el siglo XVI español, y en menor medida el XVII, son, sin lugar a dudas, uno de los períodos más relevantes –si no el de mayor importancia– para su constitución. Las figuras y obras de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, entre los más populares, pero también de Francisco de Osuna, Teresa de Cartagena, Fray Luis de León o Miguel de Molinos, entre tantos otros[19] –que se cuentan por miles si, como señalan Menéndez Pelayo[20], Sainz Rodríguez[21] o Allison Peers (1947, pp. 13-14), seguimos un sentido lato del término "místico"–, marcan un verdadero hito en la conformación, o más bien formalización, de la mística como disciplina autónoma. Tamaño desarrollo signará también la proliferación de estudios sobre esta literatura. Ante su vastedad, nos ceñiremos a considerar aquí aquellos textos críticos –principalmente, del ámbito hispánico– escritos sobre el final del siglo XIX y, fundamentalmente, en el siglo XX que, según creemos, mejor representan cada uno de los enfoques más significativos.

El primer abordaje de la literatura mística que consideraremos es aquel que establece una relación más o menos directa entre los textos reconocidos por la tradición como místicos y una presunta experiencia de comunicación trascendente de su autor. De acuerdo con los críticos más radicales que abonan este tipo de interpretaciones, todo texto místico es, necesariamente, producido por un hombre místico –aunque no todo hombre místico produce un texto tal–, de modo que el escrito debe ser considerado

19. Para Helmut Hatzfeld (1976, p. 35), la lista –incluyendo aquí la ascética además de la mística propiamente dicha– se reduce a Francisco de Osuna (†1540), Bernardino de Laredo (1482-1540), San Pedro de Alcántara (1499-1562), San Ignacio de Loyola (1491-1556), Alonso de Orozco (1500-1591), Juan de Ávila (1500-1569), Santa Teresa de Jesús (1515-1582), Juan de los Ángeles (1536-1609), San Juan de la Cruz (1542-1591), Luis de León (1528-1591). En su antología sobre el misticismo español, Allison Peers (1947) incluye también, dentro de la mística o ascética en sentido estricto, a Hernando de Zárate (†1547), Pedro Malón de Chaide (1530-1589) y Diego de Estella (1524-1578).

20. Puede verse una breve muestra en el "Inventario bibliográfico de los libros místicos y ascéticos" que preparó Menéndez y Pelayo (1956, pp. 401-415).

21. Para este autor, son "tres mil [las] obras de literatura místico-ascética" (1984, p. 13), aunque se encargará de remarcar que "[e]n nuestra literatura religiosa predomina enormemente lo ascético sobre lo místico, ofreciendo, además, la doctrina ascética una tradición ininterrumpida, manifestada incluso en obras no religiosas de carácter filosófico o literario. La producción literaria mística en España es relativamente breve y transitoria" (1984, p. 310).

prueba fehaciente y suficiente de la vivencia de unión con lo divino del escritor. Para los estudiosos que se cuentan en este tipo de análisis, lo literario se halla inextricablemente ligado a la teología, disciplina que rige aquí el modo de comprender la experiencia mística y el texto resultante.

El primer escrito que consideramos para ilustrar este enfoque es "La poesía mística en España", de Marcelino Menéndez Pelayo, discurso pronunciado el 6 de marzo de 1881 con motivo de la toma de posesión de su sillón en la Real Academia Española. Comienza su disertación estableciendo la diferencia entre la poesía *mística* y otras especies usualmente confundidas con ella, para lo cual se encarga de determinar primero qué es un místico. Este, dice el crítico,

> … aspira a *la posesión de Dios por unión de amor*, y procede como si Dios y el alma estuviesen solos en el mundo. Este es el *misticismo* como estado del alma, y su virtud es tan poderosa y fecunda, que de él nacen una teología mística y una ontología mística, en que el espíritu, iluminado por la llama del amor, columbra perfecciones y atributos del Ser, a que el seco razonamiento no llega; y una psicología mística, que descubre y persigue hasta las últimas raíces del amor propio y de los afectos humanos, y una poesía mística, que no es más que la traducción en forma de arte de todas estas teologías y filosofías, animadas por el sentimiento personal y vivo del poeta que canta sus espirituales amores (1956, pp. 143-144)[22].

Como se advierte, desde el comienzo queda establecida la especificidad –bastante acotada, por cierto– de la poesía mística: se trata de una *traducción* artística, es decir, de un pasaje a la letra del gozo transformante que generan en el poeta el amor y el conocimiento divinos. Pero enseguida hace Menéndez Pelayo una aclaración: aunque se registra "más o menos enturbiada" en otras tradiciones, la poesía mística "[s]olo en el Cristianismo vive perfecta y pura" (1956, p. 144), y solo es propia y exclusiva de "algunas almas selectas" (p. 145). Aun más: estos hombres elegidos, que no son sencillamente devotos, deben ser además "encumbrado[s] filósofo[s] y teólogo[s]", ya que, en su baja condición de criaturas, deben poner en palabras elevadísimos y oscuros conocimientos sobre el Creador (p. 146). Es por esto que "a todo poeta místico lo precede siempre una escuela filosófica", sin cuyas herramientas su tarea se volvería imposible[23]. Así, se comprende que Menéndez Pelayo considere a Raimon Llull uno de

22. Las cursivas son del autor.

23. A tal punto considera Menéndez y Pelayo indispensables los sistemas filosóficos a la hora de escribir poesía mística que afirma: "La filosofía alejandrina hizo místicos a los judíos, y algunos chispazos de este misticismo llegaron a los árabes, con ser la más refractaria de todas las razas a la especulación intelectual y a la meditación de las cosas divinas" (1956, p. 156). En consonancia con el comentario descalificador sobre los

los primeros escritores místicos de la península ibérica: "En el beato mallorquín, artista de vocación ingenua y nativa, la teología, la filosofía, la contemplación y la vida activa se confunden y unimisman, y todas las especulaciones y ensueños armónicos de su mente toman forma plástica y viva" (p. 163). Según se lee, el crítico entiende que Llull es, como buen escritor místico, una suerte de crisol de experiencia, sapiencia, doctrina y arte. Pero la expresión más acabada de la poesía mística es la de San Juan de la Cruz:

> … una poesía más angélica, celestial y divina, que ya no parece de este mundo, ni es posible medirla con criterios literarios, y eso que es más ardiente de pasión que ninguna poesía profana, y tan elegante y exquisita en la forma, y tan plástica y figurativa como los más sabrosos frutos del Renacimiento. […]. Confieso que me infunden religioso terror al tocarlas. Por allí ha pasado el espíritu de Dios, hermoseándolo y santificándolo todo (p. 182).

Esta poesía, "vestidura riquísima de su extático pensamiento" (p. 183), encierra para Menéndez Pelayo tan altos conocimientos "que no es lícito dudar que el Espíritu Santo regía y gobernaba la pluma del escritor" (p. 185). En un argumento que luego reelaborarán algunos de sus seguidores y que todavía hoy es esgrimido por ciertos estudiosos, el autor de *Historia de los heterodoxos españoles* afirma que la atipicidad de la lírica sanjuanista –aun cuando está incardinada en una tradición filosófica– le viene dada de un plano superior al humano, por lo que es prueba de su carácter místico.

Cierra Menéndez Pelayo su discurso recalcando que, contra las ideas que buscan acercar realidad y arte, gozar de "inspiración mística", sumada al "genio lírico", le da al poeta una notable autonomía respecto de las circunstancias de su tiempo. No es extraño tal razonamiento si partimos de la base de que la poesía mística es, para este crítico, reflejo o traducción de un Absoluto inmutable y eterno. De ahí también que concluya su disertación con la afirmación de que este tipo lírico no tendrá fin: "Ni creamos que morirá la poesía mística, que siempre ha de tener por refugio algunas almas escogidas, aun en este siglo de duda y descreimiento, que nació entre revoluciones apocalípticas, y acaba en su triste senectud" (1956, p. 199).

Admirador de Menéndez Pelayo, Pedro Sainz Rodríguez[24] sigue, en su *Introducción a la historia de la literatura mística en España*[25], aunque con más sistematicidad,

árabes, el autor de *Historia de los heterodoxos españoles* dedica parte de su discurso a establecer la originalidad y notable autonomía de la poesía mística de los sistemas filosóficos que se asocian a autores árabes o judíos.

24. Él fue, de hecho, quien editó y escribió el estudio preliminar al libro *La mística española*, de Menéndez y Pelayo (1956, pp. 7-127).

25. Publicado por primera vez en 1927.

los preceptos establecidos por aquel. Ya en el primer capítulo de su premiada[26] obra, el estudioso reconoce la dificultad de una investigación rigurosa sobre la literatura místico-ascética española, debido, principalmente, a la falta –hasta ese momento– de una historia de la teología española, de la Iglesia española y de la filosofía española: "La clasificación doctrinal de los místicos podrá hacerse con seguridad científica encuadrándolos dentro de la evolución de la Teología" (1984, p. 12). Queda expuesto así, desde el comienzo, el enfoque: la literatura mística se halla supeditada a la teología, disciplina que establece los límites de lo que así puede ser catalogado.

En el segundo capítulo, "Diferentes conceptos del misticismo", Sainz Rodríguez advierte que considerará la mística dentro de los límites claros que marca la Iglesia, "fuera de los cuales se cae en la heterodoxia" (p. 17), con lo que refuerza el argumento de que este tipo de literatura se halla ceñida al criterio o la aprobación eclesiástica, única capaz de pronunciarse sobre la veracidad o no de la experiencia que se "traduce" en el texto. Por esto, el crítico señala su incompetencia en tales cuestiones y apela a la siguiente definición –declaradamente, de la ortodoxia católica– para dar por zanjado el problema: "La palabra *Mística* estrictamente solo deberá aplicarse para designar las *relaciones sobrenaturales, secretas, por las cuales eleva Dios a la criatura sobre las limitaciones de su naturaleza y la hace conocer un mundo superior, al que es imposible llegar por las fuerzas naturales ni por las ordinarias de la Gracia*"[27] (p. 18). Luego de una verdadera exposición doctrinaria en la que explica la lucha entre Dios y Lucifer por el alma del creyente, los tipos de oración y las dificultades para deslindar mística y ascética[28], el autor, como Menéndez Pelayo, señala la compatibilidad entre fe y razón –entre intuición mística y un sistema filosófico-literario previo– en la figura del místico: "Por esto es compatible el reconocimiento de los elementos que al pensamiento del escritor místico aporte una cultura filosófica o literaria con el estado de gracia o theopathico […] a que finalmente llegue" (p. 23). Así, con las consideraciones preliminares que hace antes de entrar en materia estrictamente literaria, el autor establece, a la vez, la secundariedad radical de esta, tema del libro.

Luego de repasar brevemente y desestimar una concepción positivista del misticismo (pp. 38-45), y de ponderar los aportes de William James y de parte de la filosofía y la psicología que ha abordado la cuestión del fenómeno místico (pp. 46-57), en el tercer capítulo, Sainz Rodríguez aborda el estudio de la "mística universal" (india,

26 Premio Nacional de Literatura en España, en 1926.

27. Las cursivas son del autor.

28. Entendidas como "ciencias *directivas* y doctrinales, y no como *ejercicio moral* del cristiano" (1984, p. 29). Como ejercicio, la ascesis puede ser definida como "todos aquellos esfuerzo que para aproximarse a ese estado de perfección surjan de la propia naturaleza humana […]. [L]a propedéutica o pedagogía humana que conduce hacia el misticismo" (p. 21).

semítica, clásica y algunas manifestaciones no religiosas) en un claro perfil esencialista:

> … los místicos religiosos, coincidiendo todos en considerar como elemento fundamental de su especulación la doctrina revelada y el poder inefable de la Gracia, ofrecen variedades […]: unos místicos son ontólogos o metafísicos; otros prefieren la observación interior psicológica. En sus resultados, unos son analíticos, otros sintéticos y armónicos, sufriendo todos, en suma, las influencias del ambiente filosófico en que se educan y de las doctrinas y sistemas elaborados por la mente humana (p. 74).

Si bien reconoce la ligazón entre el discurso místico y los sistemas de pensamiento que le sirven de marco conceptual, Sainz Rodríguez no se corre de la idea de que aquel es la traducción de una experiencia de comunicación divina. Así, resulta aún más llamativo que, en las conclusiones de su libro, llegue a formular, entre las siete características del misticismo español[29] (pp. 309-310), la notable ligazón de este con el contexto sociohistórico[30] en el que aparece y al que se circunscribe, hecho que parecería contradecir de algún modo el carácter atemporal de la vivencia mística.

En la misma línea que Menéndez Pelayo y Sainz Rodríguez, en un capítulo titulado "Poesía y mística" de su libro homónimo, el crítico argentino Emilio Sosa López aborda la cuestión de las relaciones entre estas dos "formas de obrar del espíritu" (1954, p. 9) y admite lo problemático que resulta establecer diferencias claras entre ellas. Una de las vías para esto es, con Jacques Maritain[31], señalar el distinto objeto de conocimiento al que cada una apela: la realidad subjetiva –es decir, la realidad percibida a través del sujeto– en el caso de la poesía; la divina –la más objetiva de todas–, en el de la mística (p. 11). En vistas de este distinto modo de funcionar, creyendo zanjar así el problema

29. 1. La pobre o nula tradición medieval; 2. El ser la última de las grandes manifestaciones colectivas de mística teológica; 3. Su ocurrencia en la España de fines de la Reconquista, momento de "choque de una serie de influencias de doctrinas filosóficas y místicas" (1984, p. 309); 4. El ser moderada o armónica (entre las tendencias extremas); 5. La preeminencia de la forma y del valor estético del discurso; 6. Su popularidad; 7. La predominancia de lo ascético por sobre lo místico.

30. Aquí deberíamos contar también las "características psicológicas del pueblo español", según palabras del autor: "En el pueblo individualista de los aventureros conquistadores y de las libertades regionales nacen los místicos que afirman la personalidad humana y sostienen el libre albedrío; el pueblo de la filosofía de Séneca produce unos místicos moralistas y activistas; el pueblo que engendra la gran literatura realista del siglo XVI lleva esta misma técnica artística a las metáforas y a las alegorías de los místicos; el pueblo en el que imperan el conceptismo y todo el casuismo minucioso de los manuales de confesión y de las leyes del honor es el que produce unos místicos llenos de finura exquisita para la observación del análisis psicológico" (1984, p. 314).

31. De especial interés resulta *Situación de la poesía* (publicado por primera vez en francés, en 1936), de Raïssa y Jacques Maritain, al que muchos estudiosos que pertenecen al enfoque que intentamos ilustrar aquí han apelado y que probablemente Fijman conocía, ya que las obras del filósofo francés eran de lectura frecuente en los Grupos de Cultura Católica a los que asistió el poeta durante su juventud.

de su diferencia esencial, dijo Roland de Renéville (1903-1962), poeta y ensayista francés que dirigió, en 1946, la primera publicación de las obras completas de Rimbaud: "Mientras el poeta se encamina a la Palabra, el místico tiende al silencio"[32] (1938, p. 60). Pero, de acuerdo con Sosa López, esto no es suficiente: el místico también apela a la palabra, y, de hecho, sus escritos

> … son los únicos que pueden revelarnos la naturaleza de sus experiencias. […]. Únicamente por el estudio del lenguaje y por el análisis lexicológico de los textos místicos se puede penetrar en el secreto de la experiencia mística. Únicamente allí […] podemos indagar las formas secretas y alusivas de sus pensamientos. En esas páginas es donde ha quedado inscripto el conocimiento de la vida superior (1954, p. 14).

De acuerdo con esta perspectiva, habría que aceptar que la vivencia de comunicación con el Absoluto del hombre produjo en él una transformación que puede ser adivinada en su lenguaje. Así, la "forma de hablar" del poeta místico no sería, como veremos en Certeau, un modo de decir la ausencia, sino —podría pensarse— una prueba o una forma de la presencia.

Para Sosa López tampoco es suficiente establecer la diferencia entre poesía y mística en función de su distinto objeto, como hace Roland de Renéville, quien afirma que, mientras que el poeta se identifica con el mundo manifestado, el místico lo hace con el motor inmóvil. Por el contrario, tanto uno como otro buscan "abrazar el absoluto" (1954, p. 15), y de ello han dado buena muestra artistas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé o Laforgue. La distinción, en todo caso, radica en que "la mística es un conocimiento *más verdadero* del ser superior", ya que los místicos cuentan con el don divino. De ahí también que estos sean humildes, por estar su voluntad identificada con la del Creador, mientras los poetas modernos son orgullosos y desencantados, al ser su palabra impotente (pp. 21-30).

Más sustancioso que el texto de Sosa López es el primer capítulo del libro *Poesía y mística*[33], de Emilio Orozco, uno de los más reputados especialistas en la lírica de San Juan de la Cruz del siglo XX, donde también se cotejan estos dos ámbitos o lenguajes. Aunque sin equipararlos, el crítico reconoce la cercanía y la posibilidad de coexistencia de ambos, y pone como máximo ejemplo al autor del *Cántico espiritual.* De él, dice:

> … cuando compone sus poemas, aunque los cree como poeta, lo hace, no como

32. En el original: "… *alors que le poète s'achemine à la Parole, le mystique tend au Silence*". La traducción es de Emilio Sosa López (1954, p.11).

33. El texto puede complementarse con la conferencia homónima que el crítico dio, en el marco del ciclo "La poesía de San Juan de la Cruz", el 10 de mayo de 1982 en la Fundación Juan March de Madrid.

> algo aparte de su actividad de religioso carmelita, ni desligado de la intimidad de su vida mística. Sus versos son expresión del sentir de su Orden y son, sobre todo, una huella del paso del Amado, aunque retenida por la voz del poeta (1959, p. 21).

Como se advierte, desde este enfoque, la poesía es, si no la "traducción", sí la huella de una experiencia sobrenatural que es previa al lenguaje, pero que alcanza su forma literaria –con mayor o menor maestría– a través de este. Para Orozco, sin embargo, tanto lo místico como lo poético son experiencias y formas de conocer: una trasciende la realidad y alcanza el conocimiento directo de la esencia divina, y la otra "penetra en la realidad por intuición" y descubre "las ocultas y misteriosas relaciones de los seres entre sí" (p. 22). A esto suma el crítico otra similitud: la de las prácticas o métodos del poeta y del místico, ya que en ambos puede verificarse un estado activo –cuando interviene la voluntad creadora– y uno pasivo –la gracia en un caso, la inspiración en el otro– (p. 24), si bien es lo más usual –como confiesa San Juan de la Cruz– que, en la palabra mística, los dos estados se mezclen indistinguiblemente.

El poeta –continúa Orozco– puede intuir a Dios en la belleza de la naturaleza o en la búsqueda de perfección de su propia poesía, y entiende, como el místico, que su experiencia lleva al silencio, ya que su materia también es inefable, pero su impulso es el de decir (pp. 25-29). Y cuando se trata de decir, el místico apela a la poesía como la herramienta que, aunque imperfecta, se presenta más propicia para su cometido, y aprovecha de ella no solo su valor conceptual, sino también y principalmente su expresividad fónica: "no busca el que la palabra le sirva solamente para dar a conocer o enseñar, sino para expresar, sugerir o comunicar ese estado emocional determinado por la experiencia mística" (p. 33). En este sentido, el canto, la musicalidad de la palabra poética, aparece como la "máxima tensión expresiva" (p. 34) del lenguaje. De hecho, siguiendo a Erik Peterson, Orozco sugiere que el canto de los místicos, homólogo humano del angélico, bien podría ser considerado, como en San Francisco de Asís, índice de su experiencia de conocimiento de Dios, al que, una vez conocido, no se puede dejar de alabar (pp. 34-37). En relación con los medios literarios de los que se valen el poeta y el místico, el crítico afirma que

> [e]l poeta crea su poesía en un acto de profundización de la naturaleza; el místico –sin proponérselo como fin– crea poesía al buscar en lo sensible su léxico de símbolos y alegorías. En ambos hay un poder análogo, aunque no equiparable, para trascender lo sensible, y un igual sentido de creación verbal o metafórica (pp. 47-48).

De aquí se infiere que, para Orozco, los efectos de la experiencia sobrenatural del

místico no solo afectan al contenido de su poesía, sino también a la contundencia o "eficacia" de esta –mayor que la de la lírica a secas–, que llega a dar cuenta de la organicidad simbólica del mundo mejor que, por ejemplo, Baudelaire o Mallarmé. La poesía de San Juan de la Cruz es, a propósito de esto, el caso paradigmático:

> Nunca un sentido de orquestación y correspondencia ha encontrado en el poema una más integral expresión con el recurso de la palabra. […] en sus grandes poemas se llega a sutilezas de correspondencia entre lo material de la sonoridad y el contenido de experiencia y doctrina mística que expresa de tal finura y eficacia que en muchos casos la abstracta expresividad de los sonidos descubre no solo ritmos y movimiento poético con sentido expresivo, sino incluso asociaciones, contrastes y correspondencias de realidades espirituales que forman la trama del sentido místico (1959, p. 49).

Con esta consideración, Orozco va más allá que muchos de los comentadores de la poesía sanjuanista, ya que sostiene que no solo el contenido simbólico de esta es prueba de la experiencia mística del autor, sino que también deben considerarse así las correspondencias sonoras, el ritmo y lo que llamaríamos el tono.

Al ser el objeto del poeta místico el conocimiento directo de la esencia divina, de suyo incomunicable, la capacidad del lenguaje ordinario, anquilosado y "cerrado" por el uso, es ínfima, por lo que apela a la palabra poética, más abierta, ambigua y sugerente (pp. 55-56). Con todo, la cabal comprensión de la poesía mística, de sus "imágenes, comparaciones y símbolos[,] exige en el que las lee o canta, o simplemente el que escucha, un algo, una chispa siquiera de ese amor que las anima y las hizo brotar" (p. 58). Aunque discrepamos con esto último, sí creemos, como desarrollaremos más adelante, que el "funcionamiento" de la poesía mística como tal exige necesariamente de una cierta disposición –similar al *volo* del que habla Certeau, pero que nosotros llamaríamos genéricamente "pacto"– particular del lector.

A diferencia del simple poeta –discurre Orozco–, el místico, aun a sabiendas de lo indecible del Absoluto divino que ha experimentado, está impelido a expresar su gozo y algarabía por la contemplación del Creador (1959, pp. 58-67), no solo mediante versos, sino incluso con bailes y voces. Y si se trata de decir, el poeta místico, por el don divino del que ha sido objeto, lo hace mejor que nadie, ya que ambas experiencias –la mística, como "vivencia presente", y la poética, como "trance de creación"– pueden "fundirse" y redundar "no [en] la expresión directa de la experiencia, pero sí [en] su huella material y viva"[34] (p. 71). Apelando entonces, preeminentemente, a testimonios de época sobre el

34. En la conferencia "Poesía y mística" (1982), Orozco señala, a propósito de la poesía de San Juan de la Cruz: "Es una poesía de retorno, de vuelta; no es que la experiencia mística quede convertida directamente en poesía, sino que ese estado de alma que sucede ante la unión es el que favorece ese reencuentro con el

caso de San Juan de la Cruz, pero también de otros "místicos" reconocidos por la tradición cristiana, Orozco continúa sumando "pruebas" de la "concreta relación de impulso y consecuencia entre el fenómeno místico y la experiencia y creación poética" (p. 75): es el caso de las visiones y locuciones que adoptan formas poéticas (p. 78).

Hacia el final del capítulo que consideramos aquí, reflexiona largamente Orozco sobre lo favorable que pueden ser el canto y la música para el recogimiento y el éxtasis místico, y en general para la vida devota, en función de lo cual reseña decenas de anécdotas de época sobre las vidas de distintos santos y revisa las enseñanzas de San Agustín, Santo Tomás y de los místicos españoles al respecto (pp. 83-109). La demora del autor en estos temas, que retoma en las conclusiones, acaba por desbalancear, a nuestro juicio, el objeto propio de las relaciones entre poesía y mística, que son resueltas, en escueta síntesis, sobre el final:

> … creo que se deduce claramente, no de nuestros comentarios, sino de los textos y hechos aducidos, que la experiencia poética es algo que puede quedar plenamente integrado dentro de […] [la] vida espiritual; […]. Y consideramos, además, que la poesía puede convertirse en un eficaz medio de comunicación de una doctrina (pp. 109-110).

Si bien no formado estrictamente en el ámbito de la crítica literaria, Eulogio Pacho, sacerdote e historiador de la Iglesia católica, es considerado uno de los más reputados especialistas en San Juan de la Cruz y en la mística española del siglo XX. Defensor –como todos los que hasta aquí hemos contemplado– de una lectura fideísta de la obra sanjuanista, en su propuesta de lectura del *Cántico espiritual*, Pacho afirma que "su adecuada comprensión" resulta del seguimiento de las "normas decisivas" expuestas por el santo en el prólogo de su obra (1991, p. 468). De este modo, a su juicio, no solo debe considerarse este poema en cotejo con los comentarios en prosa, sino que debe interpretarse de acuerdo con lo señalado por el propio autor: se trata de un texto en el que se refiere, imperfectamente, una experiencia personal de naturaleza sobrenatural y, por ende, inefable; en él, el motivo del amor humano es un trasunto simbólico de la relación entre el alma del poeta y el "esposo Cristo"[35] (1991, p. 469). Esta relación

mundo a través de la poesía, que se convierte así no en la expresión de la experiencia, pero sí en expresión y materialización como la huella viva y material de ese recuerdo de la experiencia".

35. A diferencia de otros autores, que no niegan la posibilidad de la experiencia mística de San Juan de la Cruz, para Pacho, la interpretación del *Cántico espiritual* en clave de amor humano violenta la naturaleza misma del poema: "Reducir las figuras y comparaciones al marco del amor meramente humano equivale a una de estas dos cosas: desmentir al autor o renunciar a la comprensión de su poema. Lo primero obliga a desechar, como farsa o manipulación, el comentario: fray Juan de la Cruz hurta la realidad, engaña. Lo segundo destruye o, por lo menos reduce a bien poca cosa, el simbolismo del *Cántico*" (1991, p. 469).

entre experiencia y poesía declarada por San Juan de la Cruz es, de acuerdo con Pacho, "premisa hermenéutica" ineluctable para la comprensión del poema.

En un trabajo algo posterior, Pacho se ocupó de Miguel de Molinos, un escritor harto discutido y todavía no reconocido unánimemente como místico: de un lado están aquellos que lo tildan de hereje y, más aún, de heresiarca; del otro, los que lo consideran un "místico de encrucijada entre ortodoxia y heterodoxia", un "incomprendido y perseguido" (1996, p. 85). Para deslindar esta cuestión, el historiador acomete la tarea de releer los textos molinosianos en busca de algún indicio de una "verdadera" experiencia mística, pero no de modo directo, ya que el escritor no habla de sus propias vivencias sobrenaturales, sino a través de sus enseñanzas, de su método quietista. La conclusión a la que llega Pacho, sin embargo, no es definitiva: si bien Molinos insiste en el valor de la contemplación activa, lo que hace suponer que él mismo ha recorrido el camino que señala, y aunque se "lamenta [de] que otros no hayan saboreado experiencias íntimas similares […], la frecuente exclusión de la contemplación perfecta de su horizonte pedagógico sugiere la confesión implícita de una clara limitación de la experiencia" (1996, p. 103). En síntesis: "Ni genial, ni original; tampoco herético ni embustero" (1996, p. 108), resume Pacho. Desde la perspectiva interpretativa que el estudioso asume, al no poder hallar en los textos molinosianos "pruebas fehacientes" de una vivencia de comunicación con lo Absoluto del autor, resulta imposible determinar si este fue verdaderamente místico y, en consecuencia, si su obra puede ser catalogada, a su vez, como mística.

En la actualidad, desde distintas perspectivas metodológicas, algunos investigadores continúan profesando un abordaje de los textos literarios dando por hecho que estos son testimonios de la experiencia mística de su autor. Una buena muestra de este tipo de interpretaciones se encuentra representada por los trabajos de Victoria Cirlot y Amador Vega –directores de la colección El Árbol del Paraíso, del sello español Editorial Siruela, y coordinadores de proyectos de investigación radicados en la Biblioteca Mystica et Philosophica Alois Maria Haas, de la Universitat Pompeu Fabra–, dedicados a poner en relación producciones literarias "místicas" con otras de distinta naturaleza (pintura, arquitectura, fotografía, entre otras) y época (fundamentalmente, la Edad Media y el siglo XX). En su libro *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Cirlot señala, a propósito de lo inusitado de las imágenes-símbolos de la santa renana:

> Si nos remontamos al *Scivias* de Hildegard, comprobaremos cómo no se trata simplemente de un tratado didáctico en el que las visiones son imágenes alegóricas con función pedagógica (*Lehrvisionen*), sino que junto a un indudable didactismo aflora una autenticidad de la experiencia visionaria que se muestra fundamentalmente en el hecho de que esta obra profética es además una drama-

> turgia del alma. La obra encuentra su origen en un acontecimiento biográfico […], que la escritura glosó […] en una floración de imágenes cuya cualidad induce a hacerlas proceder de una tierra visionaria… (2012a, p. 146).

Como se ve, la medievalista catalana deduce, de la originalidad de las imágenes, su carácter "místico" –profético o visionario–. Similares razones expresa, en diversos trabajos[36], tanto a propósito de Hildegard von Bingen[37] como de otros místicos medievales (Meister Eckhart, por ejemplo) cuyas obras guardan con algunos artistas del siglo XX estrecha relación: el pintor surrealista franco-alemán Max Ernst[38], el psicoanalista

36. En el marco del III Congreso de Antropología, Psicología y Espiritualidad, del Centro Internacional Teresiano Sanjuanista (CITeS), Cirlot afirma: "… en un arte tan tradicional como es el de la Edad Media, que aparezca una imagen nueva, de algún modo, no deja de ser prueba o argumento de la autenticidad de la experiencia visionaria de Hildegard, que no se remonta a imágenes preexistentes…" (2012b). Dos años más tarde, en el v Encuentro Arte Pensamiento, de la Fundación Cristino de Vera, expresa en similares razones: "Esta es una de las originalísimas representaciones de la Trinidad en la obra de Hildegard, completamente nueva con respecto a la iconografía trinitaria medieval, lo cual, de algún modo, sirve para atestiguar la autenticidad de las experiencias de Hildegard" (2014). Repetiría estos conceptos en marco del curso "*Mundus imaginalis*. La floración de las imágenes-símbolo en la mística medieval y en el arte del siglo XX", dictado el 20 de octubre de 2012 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, cuando señaló que el carácter "místico" del *Scivias*, de Hildegard von Bingen, se adivina, entre otros rasgos, en la originalidad de sus imágenes simbólicas y en su no contradicción.

37. A conclusiones similares a las de Cirlot –y siguiéndola en sus razonamientos– llega Avenatti de Palumbo en su artículo "¿Visionaria o mística? Hildegarda de Bingen en la encrucijada de lenguaje y experiencia del misterio cristiano", en donde sintetiza: "Hildegarda fue mística cristiana en sentido pleno, pues su discurso expresa una experiencia subjetiva consciente del Misterio objetivo revelado, en el lenguaje de la visión que es el de la imagen simbólica" (2012, p. 23).

38. En el apartado "Max Ernst o la liberación de las imágenes" de su libro *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente* (2012a, pp. 183-206), Cirlot señala: "La extraordinaria liberación de imágenes tanto literarias como plásticas a la que se dedicaron los artistas surrealistas descubre un universo que guarda analogías con los símbolos florecidos en las visiones de una Hildegard von Bingen. En ambos casos, la aparición de la imagen es entendida como un acontecimiento espiritual de primer orden […]. La cualidad trascendente de la imagen impera en la experiencia visionaria de Hildegard y su solidificación a través de las miniaturas no tiene otra función que abrir al espectador a una realidad sagrada a la que no es posible acceder con los sentidos sensibles, sino solo mediante una elaboración meditativa de las mismas [sic] en el espacio de la interioridad. En el surrealismo, el sentimiento antirreligioso y profundamente inmanente de las cosas, y con él su persistente negación de un más allá, no anula el valor de la imagen, sino que lo recupera como el único medio de apertura del horizonte de lo real. […]. La escritura y la obra plástica del artista surrealista Max Ernst animan a situarlo junto a Hildegard von Bingen: por su propio testimonio autobiográfico en que se narra la visión como acontecimiento al tiempo que se descubren las técnicas que pueden forzar la emergencia de las imágenes. Asimismo Max Ernst descubre con el lenguaje de nuestra época en qué consiste la experiencia visionaria y su relación con la creación artística según una idea destructora del mito romántico. Hace de la visión interior un manifiesto estético y el fundamento para la construcción de un nuevo mundo que brota en los intersticios del cotidiano" (2012a, pp. 183-184).

suizo Carl Gustav Jung[39] o el arquitecto alemán Bruno Taut[40], por mencionar solo algunos. Amador Vega, por su parte, se ha abocado sobre todo al estudio comparativo de las expresiones apofáticas que aparecen en distintas manifestaciones religiosas (el budismo zen, la pintura abstracta moderna, la mística flamenca medieval, entre otras), bajo la premisa de que comparten un origen que se adivina en su forma: *"[a]questes vies negatives de comprensió configuren, des de l'experiència del no-res […], una forma de pensament que, des de Buda Shākhyamuni fins al Mestre Eckhart o Mark Rothko, entenem com a 'nihilisme religiós': una experiència de la divinitat explícita en l'expressió 'prego a Déu que em buidi de Déu'"*[41] (1999, pp. 9-10).

Otro buen ejemplo de este tipo de abordajes en la actualidad, esta vez del ámbito americano, son los trabajos de la puertorriqueña Luce López-Baralt, quien ganó notoriedad por sus estudios sobre las relaciones entre la mística española del siglo XVI y la tradición sufí (véanse *San Juan de la Cruz y el Islam* y los capítulos III y IV de *Huellas del Islam en la literatura española*). En la introducción al libro que reúne las comunicaciones presentadas en el marco del congreso organizado por el Centro Internacional de Estudios Místicos de Ávila, en 1993, la investigadora señala que el propósito de tal reunión fue "actualizar la experiencia mística", y aclara enseguida:

> El éxtasis transformante que han honrado todas las escuelas de espiritualidad no quedó relegado, en efecto, ni a las medersas del siglo XVIII ni a los monasterios del XVI. Ni siquiera a los del XX. Estamos ante una experiencia actual y vivísima, que resulta, de otra parte, mucho más repartida e incluso más laica de lo que suele creerse. A menudo se da […] al margen de las vías místicas "reglamentarias" y aun de la estricta santidad individual (1996a, pp. 11-12).

39. A propósito de *El libro rojo*, de Jung, Cirlot apunta: "Las visiones de Carl Gustav Jung son un perfecto contrapunto a experiencias semejantes alejadas de nuestro tiempo, como las de Hildegard von Bingen en el siglo XII o las de William Blake en el siglo XVIII. El moderno lenguaje de Jung hace accesible nuestra aproximación a un tipo de realidad que, o bien se ha entendido como una patología, o bien ha sido negado como un engaño surgido de los más diversos motivos y debido a los intereses más variopintos" (2011, p. 161).

40. Dice Cirlot a propósito de la influencia de Meister Eckhart en el proyecto arquitectónico de Taut: "En […] [sus] libros se encuentra desarrollada la idea de la arquitectura como un arte superior y total, en la que subyace la correspondencia simbólica con la creación según la tradicional asociación de Dios y el arquitecto. […] la mística de Eckhart conformó el pensamiento de Bruno Taut, y […] su idea arquitectónica fue modelada por los sermones y tratados eckhartianos" (2006, p. 201).

41. "[e]stas vías negativas de comprensión configuran, desde la experiencia de la nada, una forma de pensamiento que, desde Buda Shākhyamuni hasta el Maestro Eckhart o Mark Rothko, entendemos como 'nihilismo religioso': una experiencia de la divinidad explícita en la expresión 'ruego a Dios que me vacíe de Dios'" (la traducción es nuestra).

Desde el campo del "misticismo comparado", el "más consolador de los estudios posibles" (1996a, p. 12), López-Baralt suscribe y defiende una perspectiva esencialista al momento de estudiar la literatura mística. De este modo, subraya las semejanzas –y a partir de ellas, la hermandad– entre los contemplativos de todo tiempo y lugar (1996a, p. 12), y aduce, como prueba de sus experiencias de comunicación divina, su particular lenguaje:

> Los 'dislates' verbales de los extáticos […] constituyen un informe radicalmente incompleto de su experiencia, pero por ello mismo intuimos que han experimentado el mismo estado espiritual inenarrable. Y, como observa Evelyn Underhill, los místicos terminan por persuadirnos de que algo sobrenatural les ha acontecido de veras (1996a, p.14).

Similares argumentos esgrime la islamista años más tarde en la conferencia inaugural del Coloquio Poesía Mística en México y América Latina, organizado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. En tal ocasión, luego de reconocer, con Katz, la contextualidad de los discursos místicos –aunque este se refería, primeramente, a la contextualidad de la experiencia, cosa que López-Baralt omite–, afirma:

> … [los] contemplativos son capaces […] de comunicarnos un algo difuso, de darnos una noticia cierta de un Absoluto inmutable con el que han logrado una unión verdadera. Los místicos concurren de tal manera en los informes que nos dan acerca de esta realidad que resulta obvio que todos han experimentado el mismo estado espiritual. […]. [S]abemos instintivamente que dicen la verdad… (2013).

Para delinear los rasgos principales de la experiencia mística –cuya expresión, siempre incompleta, no se reduce al lenguaje verbal, sino que también incluye otras manifestaciones artísticas, como la danza, la pintura, el dibujo, por mencionar algunas–, la investigadora apela a la teoría desarrollada por William James en su *The Varietes of Religious Experience* y a un par de trabajos que buscan complementarla (Martín Velasco, 2003, pp. 320-356; Meissner, 1995, pp. 311-312; Sölle, 2001, pp. 45-54). En esta línea, sostiene el carácter unitivo, participativo, de esta experiencia y declara su vigencia en los siglos XX y XXI. A este respecto, resultan particularmente interesantes los estudios que intentan catalogar a Jorge Luis Borges como un místico a partir de algunos de sus textos y de una entrevista que le concedió a Willis Barnstone[42]. Invitada

42. La transcripción de Barnstone de la entrevista con Borges, titulada "The Secret Islands", reza: *"In my life I only had two mystical experiences and I can't tell them because what happened is not to be put into words, since words, after all, stand for a shared experience. And if you have not had the experience you can't share it –as*

por López-Baralt al referido congreso abulense de 1993, María Kodama admite que muchos de los rasgos de la experiencia mística "aparecen reiteradamente en muchos de los cuentos y poemas" del escritor porteño, por lo que podría hablarse de una "mística de la creación", aunque Borges, sin embargo, se habría quedado "detenido en la iluminación" –no habría alcanzado la unión con Dios– (1996, p. 78). En una entrevista que concedió a López-Baralt y Emilio R. Baéz (1996, pp. 254-255), Kodama refrenda los dichos del autor de *Ficciones* a Barnstone sobre dos experiencias "místicas" que declaró haber tenido –si bien no se consideraba a sí mismo un místico– y coincide con los entrevistadores en que las

> alusiones a experiencias espirituales en la obra de Borges no son exclusivamente metáforas o símbolos literarios o meditaciones sobre el lenguaje o la literatura, sino […] que se puede tratar […] de una alusión a un posible nivel místico experiencial de parte del autor (López-Baralt & Báez, p. 258).

De unos años a esta parte, López-Baralt se ha dedicado al estudio de la obra del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, "el fundador de la literatura mística hispanoamericana", según sus propias palabras (1996b, p. 26). De acuerdo con la crítica puertorriqueña, la dimensión política de la lírica cardenaliana ha opacado su costado contemplativo, del cual, sin embargo, deriva: "místico, enamorado y, justamente por ello, defensor amoroso de su hermano lastimado" (1996b, p. 30). Y en lo que respecta al

if you were to talk about the taste of coffee and had never tried coffee. Twice in my life I had a feeling, a feeling rather agreeable than otherwise. It was astonishing, astounding. I was overwhelmed, the aback. I had the feeling of living not in time but outside time. I don't know how long that feeling lasted, since I was outside time. It may have been a minute or so, it may have been longer. But I know I had that feeling in Buenos Aires, twice in my life. One I had it on the south side, near the railroad station Constitución. Somehow the feeling came over me that I was living beyond time, and I did my best to capture it, but it came and went. I wrote poems about it, but they are normal poems and do not tell the experience. I cannot tell it to you, since I cannot retell it to myself, but I had that experience, and I had it twice over, and maybe it will be granted to me to have it one more time before I die" (1982, p. 11) ["En mi vida tuve dos experiencias místicas y no puedo decirlas porque lo que me sucedió no es para ser puesto en palabras, ya que las palabras, después de todo, implican una experiencia compartida. Y si Ud. no ha tenido la experiencia, no puede compartirla –es como si hablara del sabor del café sin haberlo probado nunca–. Dos veces en mi vida tuve una sensación, una sensación en el fondo más agradable que otra cosa. Fue asombroso, deslumbrante. Me sentí avasallado, atónito. Tuve la sensación de vivir no en el tiempo, sino fuera del tiempo. No sé cuánto duró esa sensación, ya que yo estaba fuera del tiempo. Pudo haber sido un minuto o algo así, o pudo haber durado más. Pero sé que tuve esa sensación en Buenos Aires, dos veces en mi vida. Una vez la tuve en la parte sur de la ciudad, cerca de la estación del tren Constitución. De alguna manera tuve la sensación de que estaba viviendo fuera del tiempo, e hice lo que pude por capturar la experiencia, pero la sensación iba y venía. Escribí poemas sobre ello, pero son poemas normales y no pueden decir la experiencia. No puedo decírsela a Ud., ya que ni siquiera puedo repetírmela a mí mismo, pero tuve esa experiencia, y la tuve dos veces, y acaso me sea otorgado volver a tenerla antes de morir"] (la traducción es de López-Baralt en la primera nota al pie de Kodama, 1996, pp. 253-254).

amor que aparece en esta poesía, López-Baralt no duda en afirmar que su autor es "el primer místico cristiano que acepta su pasión erótica sin eufemismos" (1996b, p. 34), sentencia que, según creemos, debería discutirse a la luz de la atípica obra del argentino Héctor Viel Temperley[43]. Con todo, la investigadora no solo esgrime el carácter experiencial-confesional de la poesía de Cardenal para rotularla como mística, sino que, al mismo tiempo, lo ratifica en una tradición en la que el autor mismo se afilia en su *Cántico cósmico* (1989):

> … su derroche de sabiduría mística no es simple *name dropping*: todos estos contemplativos [entre otros: Cleantes, Anaxágoras, san Agustín, san Jerónimo, Meister Eckhart, el Pseudo Dionisio, Schillebeeckx, Al Hallāŷ, Ibn al-Fāriḍ, Chuang Chon, Confucio] han quedado hermanados con el poeta en un mismo balbuceo místico, y es precisamente su afasia de contemplativos lo que nos persuade de la veracidad del testimonio que ofrecen en torno a su experiencia inenarrable. Cardenal establece una conmovedora alianza espiritual con ellos, abriendo su propia escritura contemplativa a una compasión y respeto absolutos hacia las más diversas espiritualidades, que terminan diciendo lo mismo de Dios (1996b, p. 39).

El mismo autor acredita indirectamente los dichos de López-Baralt en el contexto de la referida reunión académica, en su lectura de *Telescopio en la noche oscura* –publicado, poco tiempo después de celebrado el encuentro (1993), con prólogo de la puertorriqueña–, poemario ya rotulado de "místico" (1996, pp. 53-59).

Frente al enfoque ilustrado por los textos que hasta aquí hemos considerado, surge otro cuyos representantes eligen no abocarse más que a cuestiones literarias, omitiendo así cualquier referencia al costado teológico de la mística. Pero este silencio no responde a una negación de ese perfil, sino que se debe justamente a él, que opera como axioma primero: la literatura mística es el resultado de las experiencias sobrenaturales de los hombres que la escribieron. Ante a este hecho irrefutable, en vistas de lo poco que un crítico puede decir sobre él, solo queda el estricto análisis literario. La muestra más acabada de esta postura es el ya mencionado libro *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*, que Dámaso Alonso publicó por primera vez, con motivo del cuarto centenario del nacimiento del santo, en 1942. Ya en la dedicatoria, Alonso advierte

43. De acuerdo con López-Baralt, Cardenal es no solo el primer poeta místico hispanoamericano, sino también el primero en expresar el amor divino en clave erótica ("Cardenal ha escrito la primera página importante de la literatura mística hispanoamericana, que inaugura con *Vida de amor* [1970] y pone dramáticamente al día con su *Telescopio en la noche oscura* [1993]" [1996b, p. 48]). Sin embargo, para 1970, Viel Temperley llevaba publicados tres libros (*Poemas con caballos* [1956], *El nadador* [1969] y *Humanae vitae mia* [1969]) en los que se adivina ya la exaltación del cuerpo, de la sensualidad y de la sexualidad como vía de acceso a lo sagrado, que quedará plasmada, sobre todo, en *Legión extranjera* (1978) y *Crawl* (1982).

sobre el –según dice– limitado alcance de su estudio, que es ajeno a la *otra ladera*, la propiamente divina:

> Tan grande es el contraste [entre la brevedad de las páginas materiales y la belleza y la inmensidad de su sentido] que sería necio quererlo aclarar del todo del lado humano. Pero también del lado humano, desde esta ladera, podemos contemplar el puro astro de la cima, y estudiarlo, entre nuestra niebla, con nuestros limitados medios (1958, p. 16).

Esta precaución la repite el autor en el prólogo, donde cita y dice compartir el "espanto" de Menéndez Pelayo frente a la lírica sanjuanista (pp. 17-18), y donde confiesa que, hasta el momento de la publicación, siempre había creído mejor "admirar y callar" la obra del místico de Ávila. Alonso divide luego en cuatro puntos, "de lo material a lo espiritual", los problemas que encierra esta poesía: 1. Los textos en sí; 2. Las fuentes (literarias y doctrinales); 3. La crítica literaria de las canciones; y 4. Las relaciones entre poesía y experiencia mística, y entre poesía y comentarios en prosa (p. 18). La última cuestión, de "deslumbrante belleza", no será objeto del libro, y solo será contemplada "desde lejos". Como si necesitara aclararlo todavía más, en el capítulo final, Alonso vuelve sobre esta exclusión:

> Desde esta ladera del otero, casi aún en el fondo del valle, hemos querido escudriñar la cima de la poesía de San Juan de la Cruz. Hemos utilizado los recursos de la historia y la crítica literarias, ¡bien pobres instrumentos! Algo creo que hemos conseguido desde este lado humano. Hemos tratado de explicar lo explicable –solo lo explicable– (p. 176).

Aquello ininteligible, ese "muro ingente" con el que dice tropezar el autor, son, obviamente, las "operaciones divinas" que "encierra" la obra sanjuanista (p. 178).

Este llamativo prurito de Alonso por dejar en claro el origen divino de la poesía mística, ajeno a sus competencias de crítico literario, es compartido en parte por Helmut Hatzfeld en su libro *Estudios literarios sobre mística española.* En el prólogo a la primera edición, el hispanista alemán escribe que, en sus artículos, concebidos estos como interpretaciones de "monumentos literarios en cuanto pertenecen a la tradición del misticismo ortodoxo católico", solo se tratan "problemas literarios", por lo que se han evitado –al estar fuera del ámbito de conocimiento del autor– las cuestiones teológicas propiamente dichas (1976, p. 7). Paradójicamente, como se advierte ya desde el comienzo del libro, para Hatzfeld, en la poesía mística, lo literario es inseparable de lo teológico. En el primer capítulo, "Problemas fundamentales del misticismo español", ante la pregunta por la relación entre misticismo, poesía y poesía mística, responde sin

ambages que esta última, cuando es auténtica, "vierte la experiencia directa de Dios en el correspondiente lenguaje verdaderamente simbólico y poético" (p. 19). En eso se diferencia de otras especies vecinas, como la "pseudo-mística[,] que traslada aprehensiones naturales de la realidad a un lenguaje simbólico"; la "casi mística[,] que utiliza conocimientos ajenos sobre experiencias místicas para componer poemas empáticos, manieristas" (p. 19), o la "pseudopoesía didáctico alegórica de místicos verdaderos" (p. 20). Señala entonces Hatzfeld que al crítico literario le cabe la tarea de distinguir los poemas verdaderamente místicos de los que no lo son, para lo que debe atender a los símbolos: el hecho de que determinados poetas "no son místicos se traduce en la ausencia de símbolos arquetípicos, que encarnarían una experiencia fundamental en una forma única y 'necesaria'" (p. 19). El estudioso de la literatura debe, en otras palabras, estar preparado para identificar esos "ambiguos pero seguros símbolos [que] expresan mejor que cualquier término o circunlocución en prosa lo *arcanum* y *numinosum* de las experiencias místicas" (p. 19). La clave del razonamiento del filólogo alemán, que queda explicitada más adelante en el apartado "¿En qué consiste el simbolismo místico?", es la presunta originalidad de los símbolos que maneja el místico en su poesía, solo perceptible –es decir, únicamente atribuible a una experiencia sobrenatural– si se conoce la tradición en la que esta se inserta; por ejemplo:

> … el grandioso símbolo de la *noche* [de San Juan de la Cruz] […], a pesar de todos los posibles antecedentes, constituye una creación tan abrumadora e imponente, porque en ella lo arquetípico, lo poético, lo moral, lo experimental y lo religioso coinciden hasta el extremo de no poder distinguir la parte del hombre espiritual y la parte del artista. Otros símbolos palmarios serían *fuente*, *castillo*, *llama*, *caverna*, que producen por su parte innumerables metáforas (p. 32).

Atendiendo a la lírica sanjuanista y a la de sus pares del siglo XVI, Hatzfeld afirma categóricamente que el misticismo español debe ser considerado el "clásico, típico y normativo, tanto para el teólogo como para el historiador de la literatura" (p. 20). Esto responde a cuatro factores: la fusión entre teología mística, metafísica y psicología; el desarrollo del ascetismo como práctica de introspección; el calado de la filosofía tomista, molde que hizo intelectualmente comprensible el misticismo; y el desarrollo de la lengua castellana, que la hacía igualmente apta para obras populares y teóricas (pp. 21-23). Los tratados de teología mística anteriores al misticismo español del Siglo de Oro, a diferencia de este, "no permiten al lector percatarse de que dichos tratados se basan en las experiencias personales de sus autores" (p. 20). Y lo que vendrá después –por ejemplo, el misticismo francés del siglo XVII– será una continuación de ese período "clásico".

Como queda dicho, para Hatzfeld, el estudioso de la literatura debe desentrañar

si los poemas a los que se enfrenta son verdaderamente místicos o no a partir de la originalidad del simbolismo que presentan[44]. Para este cometido, según aclara en el apartado titulado "¿Cuáles son los métodos de los que se servirá el historiador y crítico literario del misticismo?", hay dos procedimientos: el primero, el rastreo y establecimiento de las fuentes históricas de las obras para poder determinar "el grado de dependencia y originalidad" (p. 34); el segundo, el "análisis estructural y estilístico" de los poemas mismos. En los restantes capítulos de su libro[45], el alemán pone en práctica estas técnicas –preponderantemente, la segunda– para abordar, sobre todo, la lírica de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila. Pero, en una sección titulada "Los elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan de la Cruz)"[46], luego de descartar el abordaje *desde esta ladera* de Dámaso Alonso –por considerar que omite el hecho de que poesía y experiencia mística no pueden analizarse por separado–, así como la crítica filosófico-psicológica de Jean Baruzi, Hatzfeld intenta una definición de la lírica sanjuanista, de la "expresión misma de lo inefable", a partir de sus "elementos constitutivos"; a saber: "los motivos, los grandes símbolos, la paradoja y los elementos estilísticos evocadores, tales como la metáfora, la selección de vocablos, el ritmo poético, la musicalidad y la sintaxis" (p. 375). Toda aquella poesía que se aparte (demasiado) de esta caracterización de los versos de San Juan de la Cruz, prototipo y modelo, quedará relegada del mote "místico".

Así, el motivo debe ser el amor abrasador, experimental y dinámico del alma por Dios (p. 375). Y para este motivo, dos son los símbolos que mejor se prestan: *la noche oscura*, "que simboliza el anhelado pero no realizado amor" y, en buena medida, se relaciona con *la llama* (pp. 379-383); y *la unión matrimonial*, de raigambre bíblica, que representa el amor logrado (pp. 383-389). Curiosamente, llegado a este punto,

44. Vale la pena señalar la diferencia de la concepción de Hatzfeld con la de otro investigador del tema, Ángel Cilveti. Para este último, "el estudioso de la mística no pretende descorrer el velo de lo inefable. Su papel se limita a investigar la experiencia de segunda mano que las declaraciones del místico le suministran, es decir, los conceptos, imágenes, inferencias e hipótesis de que el místico se vale para «dar alguna luz general» sobre lo indecible" (1974, p. 35). Para esta labor, según el español, el estudioso deberá confiar en la honestidad de quienes dicen haber tenido una experiencia mística: "Es obvio que la certidumbre del místico no sirve de norma de objetividad para quien carece de la experiencia de unión. ¿Cómo saber que este fenómeno no es alucinatorio? Si creemos en la objetividad de la experiencia mística es por el acuerdo general de quienes dicen tenerla y en cuya honestidad confiamos, los místicos" (pp. 36-37).

45. Merece especial atención el capítulo XII, "Paul Valéry descubre a San Juan de la Cruz" (1976, pp. 349-356), en el que Hatzfeld traza una relación directa entre estética y ética a partir de la comparación de la poesía de estos dos autores: "Parece resultar evidente que existe relación entre la pureza moral y estética. Paul Valéry no logra crear una poesía tan pura estéticamente como la de San Juan de la Cruz, porque el poeta francés no puede menos de bucear en los elementos que arrastran su alma no purificada" (p. 355).

46. Trabajo originalmente leído en el marco del I Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, en 1962.

Hatzfeld considera –a diferencia de la mayoría de los estudiosos de la mística– que la paradoja no es el resultado de la palabra llevada a extrema tensión –una ruptura que apunta hacia un lugar no dicho ni decible, señalaría Certeau–, sino una suerte de mecanismo intencional[47] "[p]ara evitar que este excelso simbolismo descienda al nivel del amor mundano. […]. Gracias a est[a], lo concreto no se puede mover libremente, sino solo escapar hacia lo espiritual, y lo espiritual hacia lo concreto" (p. 389).

Frente a autores como Dámaso Alonso o Hatzfeld, que declaran abocarse únicamente al estudio de aspectos literarios de la poesía mística, pero, a la vez, afirman contundentemente los teológicos en el plano textual, otros estudiosos, sin negar la posibilidad de la experiencia mística del escritor, recusan que su producción literaria sea prueba irrefutable de ella. Es el caso de Jorge Guillén, quien, en su extenso ensayo "Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico", descarta no la vivencia trascendente del poeta, que da por cierta, sino la posible constatación de esta en sus textos:

> … estos poemas ¿son algo más? Entendámonos: ¿algo más extrapoético? No lo sabríamos si a los versos, tan autónomos, el autor no les hubiese agregado sus propias disertaciones. El santo nos advierte que a esta poesía corresponde una experiencia personal y una reflexión doctrinal. Ante todo hubo la experiencia. Pero este origen –místico– no se debe confundir con su resultado. Evitemos cualquiera intromisión de la *genetic fallacy*. Y precisamente en este caso no sería posible imaginar una mayor distancia entre la experiencia y su expresión (1969, pp. 107-108).

Como se advierte, a diferencia de los otros autores que hemos considerado hasta aquí, para Guillén, el poema no solo no es prueba de una experiencia mística en San Juan de la Cruz, sino que no podría haberse asociado a ella de no ser por los comentarios explicativos de su autor: el carácter místico del texto –dirá más adelante el vallisoletano– "solo existe en su ánimo privado [el del autor del *Cántico espiritual*], y no de modo objetivo en el texto" (p. 129). Para el crítico, no queda más que una lectura textual de los poemas considerados autónomamente, es decir, no en la medida en que pueden suponerse aclarados por los comentarios en prosa, ya que la intención del poeta, expresada en estos últimos, es ajena a su propia lírica:

> San Juan nos declara su intención –en cuanto psicólogo– de añadir un significado conceptual a su expresión lírica. Poema, por lo tanto, de origen místico

47. Dice Hatzfeld: "Hemos visto claramente, a través de los elementos constitutivos de la poesía mística de San Juan, cómo el motivo de amor matrimonial se ha desarrollado de una manera simbólica desde la *Noche* esponsalicia hasta la *Alborada* matrimonial, y cómo este claro designio se ha perturbado líricamente a propósito por una red de paradojas tendidas a lo largo del sendero nupcial" (1976, p. 393).

> (biografía) y de intención mística (alegoría). Estrictamente poema no místico, y sin remedio, porque la experiencia inefable y la máquina teórica permanecen extramuros (p. 131).

Objetivamente, entonces, para Guillén, el amor que se expresa en los poemas de San Juan de la Cruz, allende la experiencia que este haya tenido, es *humano*[48]: "La extraordinaria aventura de San Juan –su identificación con lo Absoluto– le conduce a escribir, según el modo más relativo y concreto, algunos de los más hermosos poemas del amor humano" (1969, p. 140). Esta tesis es compartida por José C. Nieto, quien también lee la lírica sanjuanista –más específicamente, el símbolo de la noche, cardinal en esta– al margen de los comentarios de su autor y sostiene que este es "poeta de amor profano": "El amor que aquí se describe *permanece intensamente* en el plano horizontal, y no tiene apertura al eros del amor divino platónico-renacentista" (1988, p. 127). Matizando y rectificando estas ideas, Luce López-Baralt propone la fórmula sintética "poeta del amor profano y a la vez poeta del amor divino" (1998, p. 28) para rescatar la consonancia entre amor carnal y amor trascendente.

Sin lugar a dudas, el más acérrimo y riguroso –por lo sistemático de su exposición– defensor de una lectura estrictamente textual[49] de la poesía sanjuanista es Domingo Ynduráin. En la introducción que preparó para la edición de aquella, dedica un apartado a reseñar y comentar la recepción crítica, signada por una postura ideológica que, según él, precede y es ajena al texto mismo:

> … sobre el texto de San Juan (prosa o verso, prosa y verso) se proyectan una serie de valores ideológicos que llevan a querer apropiarse del texto en un sentido o en otro; sobre todo en uno. Esta pugna ideológica por imponer la propia

48. Como bien nota Domingo Ynduráin (1990b, p. 18-19), resulta sorprendente –por todo el razonamiento que Guillén hace antes de proponerla y por linealidad que supone entre intención y resultado efectivo– la siguiente declaración respecto de la "Noche oscura", el "Cántico espiritual" y la "Llama de amor viva": "si la alegoría no es perceptible para el lector, y su contenido racional no refuerza el alcance poético, la biografía –es decir, el dato del real trance místico– persiste junto a los poemas. Basta saber que el autor está queriendo manifestar otra cosa, y que este propósito se basa en una profunda experiencia para que se forme como un acompañamiento espiritual, no conceptual" (1990b, p. 137).

49. Probablemente el mejor ejemplo de este enfoque sea *Aproximaciones a San Juan de la Cruz*, en cuyo prólogo Ynduráin escribe: "Soltar alegremente los pájaros que a todos nos bullen en la cabeza es algo que solo pueden permitirse quienes creen que cada uno de esos pájaros es la paloma del espíritu santo. Cuando nos falta esa confianza en los unos y en la otra, conviene que las ocurrencias vayan apoyadas en datos, textos y argumentos" (1990a, p. 16). Y en la edición de la poesía de San Juan de la Cruz que preparó para Cátedra, el crítico anota, como si se tratara de una advertencia al lector: "Este libro aparece en una colección de textos literarios; quien esto escribe se dedica al estudio de la literatura. Lo que se ofrece, pues, es una lectura de las poesías de San Juan de la Cruz realizada con criterios literarios. No teología, sino letras humanas" (1990b, p. 12).

> conciencia sobre la obra de San Juan se manifiesta en todos los estudios, unas veces de forma velada –incluso inconsciente– y otras de manera directa y explícita (1990b, p. 14).

Es claro que ese "sentido" preponderante en el que se ha leído la obra del autor del *Cántico espiritual* es el teológico o, más bien, de profesión de fe: no importa cuál, pero pareciera que, a la hora de estudiar la poesía mística, hay que adherir a una confesión allende la materia literaria (1990b, p. 15). Los ejemplos –algunos de los cuales ya hemos considerado aquí– abundan: desde el sacerdote Rafael M. de Hornedo, S. J., quien, en 1944, celebra que el cuarto centenario del nacimiento San Juan de la Cruz "haya concurrido después del Jordán purificador de la guerra española" (1944, p. 220), que dio por tierra con la interpretaciones "extraviadas", contrarias a la "sana ortodoxia"; hasta Cristóbal Cuevas, uno de los más reputados críticos sanjuanistas, quien escribe que el *Cántico espiritual*, en realidad, "tiene a Dios mismo por autor" (1979, p. 47). Ynduráin descarta este tipo de acercamientos a la obra de San Juan de la Cruz, y aún otras variantes más: aquellos trabajos que, habiendo declarado el propósito de un abordaje literario, hacen el salto a la teología arguyendo que el texto mismo lo exige; los que leen conjuntamente lírica y comentarios en prosa, suma que redunda siempre en una interpretación religiosa[50]; y aquellas aproximaciones que sostienen que los poemas están motivados por una experiencia mística sobre la base de la incomprensión racional de estos, enfoque que no es otra cosa que una forma distinta de los anteriores[51]. La siguiente declaración del crítico establece su propia posición respecto de su objeto de estudio:

> No me crea ningún problema aceptar una experiencia mística inicial porque no sé lo que es tal experiencia […] y porque, en definitiva, no me importa que sea el motor inicial de esos poemas u otro cualquiera: en literatura el criterio verdad/mentira es anecdótico. Lo que importa es el resultado o efecto que una obra produce. […] [S]i los versos de San Juan son poesía, hay inevitablemente una explicación poética (aunque por el momento no se haya encontrado); y si no lo son, si son doctrina, medio para llegar a otra cosa, testimonio autobiográfico, etc., y en ello reside su valor, entonces, bueno, tienen razón los críticos

50. Resulta esclarecedora la refutación que Ynduráin hace (1990b, pp. 26-29) de la tesis de Cristóbal Cuevas, según la cual los comentarios y la poesía de San Juan de la Cruz deben ser leídos como una sola cosa en virtud del género literario al que pertenecen: "Los libros sanjuanistas forman […] un todo homogéneo, cuyas partes –poema y comento– se complementan entre sí para constituirse en una nueva forma expresiva" (1990a, p. 156).

51. Afirma el crítico: "… malamente puede explicarse lo que no se entiende mediante lo que se ignora. Y la experiencia mística es por definición misteriosa, inefable, etc. También aquí se produce un deslizamiento conceptual revelador: explicación mística significa aceptar la traducción dogmática, doctrinal, de los comentarios, pero lo uno (también por definición) no implica lo otro" (1990b, p. 25).

> comprometidos, pero solo y en tanto en cuanto no son literatura y no estudian un hecho literario (1990b, pp. 25-26).

Evidentemente, Ynduráin desestima una explicación doctrinaria para la poesía que estudia, pero ello no lo empuja a una lectura –exclusivamente– "inmanente" (1990b, p. 30), sino –según declara– a una que considera el contexto histórico, cultural, literario, ideológico y lingüístico de los versos que escribe San Juan de la Cruz. Con todo, nos interesa destacar –ya que volveremos sobre la cuestión cuando nos ocupemos del modo en que consideramos que "funciona" la poesía mística– que el académico español, al igual que Guillén, descree de que el carácter de la poesía –cualquiera fuese la especie– pueda estar determinado por una experiencia particular, que bien puede actuar como génesis.

En los últimos años, diversos investigadores han pretendido matizar las dos posturas enfrentadas que hasta aquí hemos reseñado: la de quienes supeditan los elementos literarios de la poesía mística a cuestiones teológicas –o simplemente extraliterarias–, y la de quienes, contrariamente, rehúsan estas últimas. Surgen, entonces, intentos que se declaran explícitamente integradores de ambas orientaciones, aunque en los resultados acaba por preponderar, generalmente, un criterio fideísta. Cristóbal Cuevas, "el más inteligente y literariamente preparado de los defensores de la opción religiosa" al decir de Domingo Ynduráin (1990a, p. 26), es un claro ejemplo de la pregnancia que tal enfoque tiene aún incluso en estudios que declaran una cierta imparcialidad. El crítico malagueño, autor del apartado "Estudio literario" del volumen *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*, declara ya en el primer párrafo:

> Un escritor místico es una especie peculiar de escritor. A la intencionalidad estética –implícita o explícita, buscada o fortuita, siempre instrumental–, el afán expresivo y el propósito didáctico se añaden –hablamos por supuesto del místico experimental– unas vivencias tan inusuales, que resulta imposible leerle con criterios solo literarios. La literatura aparece en él trascendida por vertientes que dan a "otra ladera" ignota y fascinante (1991a, p. 125).

De aquí se desprende que el "análisis integrador" (1991a, p. 126) que reclama inmediatamente Cuevas responde al carácter sobrenatural de la poesía mística, que impone como perspectiva metodológica necesaria la interdisciplinariedad: "filólogos, historiadores y teólogos se ven obligados a colaborar y entenderse" (1991a, p. 126). El objetivo último de este trabajo mancomunado, y específicamente el del filólogo, es la correcta comprensión de los textos místicos (1991a, p. 127), que deben ser interpretados como tales, en el sentido de inspirados por una experiencia de comunicación divina. Luego de un extenso apartado en el que considera el carácter de San Juan de

la Cruz como escritor a partir de su formación intelectual, de "motivos temperamentales" y de su "cultura conventual" (1991a, p. 133), Cuevas acomete la cuestión de la mística y el lenguaje, y señala, en consonancia con la tradición interpretativa en la que se incardina, que la lírica del carmelita responde en fondo y forma a la experiencia divina del autor[52]: "… es imposible entender los escritos sanjuanistas desde perspectivas exclusivamente intelectuales […]. En el fondo, su estética no es sino el resultado de su visión mística del cosmos. Y su literatura, la aplicación al discurso escrito de esa estética" (1991a, p. 176).

De los abordajes alternativos a la poesía mística –particularmente, a la de San Juan de la Cruz–, uno de los más tempranos y relevantes, por sus alcances y vigencia, es el condensado en el libro *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, del francés Jean Baruzi. Originalmente su tesis doctoral, fue publicado, por primera vez, en 1924 y reeditado con modificaciones –fruto de la polémica que despertó– en 1931. Curiosamente, la primera traducción al español es recién de 1991.

La importancia de este libro es capital, ya que, como bien señala José Jiménez Lozano en el prólogo a la edición castellana (1991, p. 14), Baruzi cambió la perspectiva tradicional de interpretación de la lírica sanjuanista –la teológica– por una filosófica[53], no necesariamente encorsetada por la doctrina católica, aun en momentos en que, sobre todo en Francia, se asistía a una suerte de renacimiento católico de la mano de los neotomistas como Jacques Maritain. Pero no solo a esto se reduce la trascendencia del texto baruziano: este no inaugura únicamente un nuevo modo de pensar la literatura mística, "es también el primero que rompe la biografía devota o hagiografía de corte barroco de Juan de la Cruz" (Jiménez Lozano, 1991, p. 17), y todavía de mayor alcance, señala la necesidad de un enfoque interpretativo histórico y cultural de su obra (pp. 16-18). Aún

52. Repite estas razones en el otro texto suyo de la misma compilación: "La lírica de San Juan se configura ante todo como una expresión de experiencias místicas" (1991b, p. 290); "El poemario sanjuanista es la respuesta del místico al reto que le plantea la necesidad de desahogarse y comunicar unas experiencias que, en sí mismas, se consideran inefables. Por una parte, sus versos suponen la posibilidad de sedar la tensión interior, objetivando sus ansias en palabra emotiva. Por otra, le permiten hacerse entender de los demás, ofreciéndose como punto de referencia en el itinerario místico, para incitar al lector a la búsqueda de ese mundo de maravillas. Hay, pues, en la poesía del Santo un doble propósito, psicológico y propedéutico. A ellos podría añadirse un ansia de 'seducción', que insiste en la mostración del hechizo que produce el contacto con lo divino" (1991b, p. 306).

53. De acuerdo con Baruzi, debe establecerse una distinción entre la mística y el pensamiento místico; una no tiene historia, el otro es histórico: "En la medida en que es original y creadora, la mística se elabora en profundidades que, si a veces son inasequibles, no están con frecuencia vinculadas entre sí por nada que permita efectuar un discernimiento entre ella y lo que la ha precedido o seguido. En cambio, el examen de los textos en que se escribe esta mística, es decir, el examen del *pensamiento* místico, es susceptible de ser considerado históricamente […] (Curso en el Collège de France sobre el pensamiento místico, 1946-1947)" (citado en Ferrater Mora, 1965, vol. 2, p. 209).

más, como explica Jacques Le Brun, Baruzi inicia –o mejor, consolida– la vía interpretativa –"*scripturaire*"– que llegará a su mejor expresión con Michel de Certeau[54]:

> *… l'accueil très réservé, pour ne pas dire hostile, des milieux confessionnels et de tous ceux qui se faisaient de la mystique une idée de type "océanique" ou idéologique est bien la preuve de la nouveauté vraiment fondatrice de ce travail et de cette méthode d'approche du texte mystique. Il s'agissait en effet, selon Jean Baruzi, d'une étude rigoureuse de l'écriture, de la littéralité des textes, seul témoignage que nous ayons d'une expérience, peut-être indicible mais qui s'est écrite, d'une expérience qui a pris la forme d'une expérience d'écriture* (2004, p. 312) [55].

Luego de dedicar el primer capítulo a los textos sanjuanistas y el segundo a la vida de su autor, Baruzi se detiene, en el tercero, a considerar "La relación entre experiencia y doctrina". En la segunda sección de ese apartado, después de discurrir largamente sobre el símbolo de la noche, el francés comenta la diferencia fundamental entre alegoría y símbolo: mientras que la primera es de carácter más bien didáctico y puede definirse, a grandes rasgos, como un "paralelismo entre un sistema de imágenes y unos pensamientos abstractos formulados o virtuales" (1991, p. 330); el segundo no puede explicarse como la traducción de una experiencia o un pensamiento (p. 331) ni puede ser traducido (p. 332). A primera vista, el simbolismo supondría no una comparación, sino la puesta en palabras de una percepción, pero sucede que el tipo místico –a di-

54. Entre la tradición psiquiátrica y la "oceánica", se halla "*la ligne de ceux qui abordent la mystique comme une 'écriture' à analyser selon toute la rigueur littéraire et philosophique (H. Delacroix, J. Baruzi, J. Orcibal)*" (Le Brun, 2004, p. 309) ["la línea de aquellos que abordan la mística como una 'escritura' para analizar de acuerdo con todo el rigor literario y filosófico"]. "*C'est sur cette tradition que j'appelais 'scripturaire', c'est-à-dire une tradition considérant la mystique comme experience de langage et d'écriture, que se greffera le travail de Michel de Certeau. Du point de vue tout extérieur de la continuité, il y a un lien direct entre ses élaborations sur la mysrique et les leçons de Jean Baruzi et de Jean Orcibal: Michel de Certeau fut en effet l'auditeur des derniers cours de Baruzi au Collège de France, et pendant plusieurs années, à partir de la fin des annés 1950, il participa activement aux séminaires de Jean Orcibal à l'École pratique des Haute Études…*" (Le Brun, 2004, pp. 312-313) ["Es en esta tradición que llamo 'escritural', es decir, una tradición que considera la mística como experiencia de lenguaje y de escritura, que se inserta el trabajo de Michel de Certeau. Desde el punto de vista exterior de la continuidad, hay una relación directa entre sus elaboraciones sobre la mística y las lecciones de Jean Baruzi y Jean Orcibal: Michel de Certeau era, en efecto, oyente de los últimos cursos de Baruzi en el Collège de France, y durante muchos años, a partir de fines de los años 50, participa activamente en los seminarios de Jean Orcibal en la l'École pratique des Haute Études…"] (la traducción es nuestra).

55. "… la recepción muy reservada, por no decir hostil, por parte de los grupos confesionales y de todos aquellos que tenían de la mística una idea de tipo 'oceánico' o ideológico es buena prueba de la novedad verdaderamente fundacional de su trabajo y de su método de aproximación al texto místico. Se trataba, en efecto, según Jean Baruzi, de un estudio riguroso de *la escritura*, de la literalidad de los textos, único testimonio que tenemos de una experiencia, tal vez indecible pero que ha sido escrita, de una experiencia que tomó la forma de una experiencia de escritura" (la traducción es nuestra).

ferencia del estético– remite a un más allá que no puede ser objeto de conocimiento sensible alguno (p. 332). En la respuesta de Baruzi a este problema radica el aporte más significativo de su libro: la *experiencia simbólica* propia del lenguaje místico, entendida no como traducción de una experiencia mística a través de un símbolo, sino como un simbolismo que sea él mismo la experiencia:

> Ya que se elabora una experiencia que se desliga de todas las formas de representación, ya que la construcción mística traslada a palabras una experiencia que no tiene nada que ver con el mundo, un lenguaje que, por así decir, tampoco tuviera nada que ver con el mundo podría introducirnos en un simbolismo sutil. Se daría una fusión tan íntima entre la imagen y la experiencia, que ya no podríamos hablar de un esfuerzo para representar plásticamente un drama interior. El simbolismo nos revelaría tal vez directamente un hecho que ningún otro modo de pensamiento nos hubiera permitido alcanzar. Y desde ese momento, no habría ya traducción de una experiencia mediante un símbolo; habría, en el sentido estricto del término, *experiencia simbólica* (1991, p. 333)[56].

En contraposición al alegorismo, que tiende a acentuar las correspondencias en pos de una traducción por imágenes de un edificio conceptual, el simbolismo se inclina a "evitar cualquier pensamiento elaborado en función de un mundo ya constituido" (p. 334). Si bien ningún místico ha alcanzado una perfecta y constante "obediencia de la imagen a la experiencia" (p. 333), a lo que debe agregarse el peso de la tradición lingüística heredada, puede decirse que algunos –como Eckhart, Ruysbroeck o Juan de la Cruz, por nombrar algunos cristianos– lograron en sus obras –y aquí radica su originalidad e importancia– plasmar verdaderos símbolos místicos. Como señala Baruzi, la cuestión parece condensarse en la frase de Suso:

> "Para expulsar imágenes con imágenes" –esa sería exactamente la esencia metafísica del auténtico simbolismo místico–: llegar a inhibir, gracias a unas imágenes preponderantes, las burdas imágenes que nos hubieran encaminado hacia bajos pensamientos. Un símbolo místico que no llegue a hacernos sentir, aun dentro de la cadencia de las imágenes, la hondura de la experiencia, no es más que un pseudo-símbolo. El verdadero símbolo se adhiere directamente a la experiencia. No es *la figura* de una experiencia. Y así es, en último análisis, como el simbolismo se diferencia del alegorismo (1991, p. 334) [57].

De aquí se desprende que, desde esta perspectiva analítica, resulta inconducente buscar en el lenguaje poético de San Juan de la Cruz la traducción de una experiencia

56. La cursiva es del autor.

57. La cursiva es del autor.

mística, ya que esta radica, precisamente, en ese lenguaje, más precisamente en los símbolos que allí aparecen. Se trata, como afirma Le Brun, de una experiencia de lenguaje y de escritura o, en palabras de Baruzi, de una experiencia simbólica.

En el contexto académico español, la línea inaugurada por Baruzi para la lectura de la poesía sanjuanista continúa, aunque con obvios matices, vigente. María José Mancho Duque, por ejemplo, en la introducción del volumen que recoge los trabajos presentados en el Congreso sobre Mística celebrado en Ávila, en 1988 –significativamente titulado *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos lingüísticos y literarios*– afirma que, si bien la mística es un fenómeno cultural que afecta a diversos ámbitos –teológico, social, histórico, filosófico, entre otros–,

> el núcleo primordial de ese objetivo interdisciplinar radica en la existencia de unos textos encuadrados en un registro lingüístico peculiar y en la realidad de una escritura configurada según unos moldes literarios, en los que cada autor podía descubrir su propio aporte original. En otras palabras, el fenómeno místico es tal, no en cuanto supone una modalidad individual de vivencias determinadas, del tipo que sea, sino en tanto en cuanto esa experiencia se quiere voluntariamente comunicar y hacer partícipes de ella a los demás. La *Mística* es, pues, primariamente, un hecho lingüístico y desde el punto en que se quiso revestir de arte, una obra literaria (1990, p. 7).

Cierto es que Mancho Duque no considera la mística como una experiencia escritural, sino como la transmisión lingüística imperfecta de una vivencia inefable[58]. Sin embargo, según se advierte, reconoce, como Baruzi, la ligazón inextricable que une ambos polos, el del lenguaje y el de la experiencia. Además, como el francés, sostiene que, no obstante la convergencia de distintos factores contextuales (históricos, sociales, arquetípicos, geográficos y lingüísticos) que se puede advertir en el símbolo sanjuanista por excelencia –el de la noche–, este es una creación única y original del poeta (1982, p. 19).

Otro de los que recoge en buena parte los aportes baruzianos, y muy especialmente los de Michel de Certeau, es el poeta y ensayista José Ángel Valente. En la introducción a *Hermenéutica y mística*, libro que editó en conjunto con José Lara Garrido, ambos escriben que, contra el postulado positivista del objeto constituido que ha regido los

58. En su estudio sobre el símbolo de la noche, Mancho Duque señala: "El Santo es consciente de los diversos problemas que se plantean al escritor místico al intentar transmitir un contenido que no es objeto de un conocimiento lógico o intelectivo, pues por esencia desborda los límites de la razón humana, ni tampoco verificable, pues no se posee la certeza de la repetibilidad de esos estados cimeros. Se evidencia, pues, una insuficiencia lingüística, corolario de la inaprehensibilidad conceptual de la realidad vivida. Esta insuficiencia intentará ser paliada recurriendo y aplicando al máximo las disponibilidades que el sistema de la lengua ofrece en su momento, con lo que se establece una concomitancia entre el lenguaje de la mística y el lenguaje literario" (1982, p. 15).

acercamientos a la obra de San Juan de la Cruz, proponen el de su mutación constitutiva. De este modo, apuntan a una "apuesta renovadora" en la interpretación de la literatura sanjuanista al tiempo que esperan conquistar nuevos espacios de lectura y exégesis (Valente & Lara Garrido, 1995, p. 9). Para conseguirlo, sin embargo, es necesario romper con ciertos "modos hegemónicos de interpretación" en los que subyace una "concepción patrimonialista" y volver a la idea certeauniana de la mística como lenguaje, esa "vocación discursiva" que le garantiza su autonomía (1995, pp. 10-11). Si todos los trabajos contenidos en el volumen[59] consiguen realmente el objetivo fijado por los editores, resulta materia discutible (véase la crítica de Boeta Pardo, 2000, pp. 39-40). No obstante, conviene detenerse en el texto valentiano, ya que sirve como entrada a sus aportes sobre la literatura y el lenguaje místicos.

Titulado "Formas de lectura y dinámica de la tradición", el trabajo de Valente repasa brevemente las interpretaciones españolas "canónicas" de la obra del autor del *Cántico espiritual* y critica duramente el "síndrome de pavor" con el que Menéndez y Pelayo "inaugurara" los estudios sanjuanistas en el terreno de las letras, consolidado al celebrarse el IV Centenario de San Juan de la Cruz en pleno auge del franquismo. A Dámaso Alonso y a Jorge Guillén –los dos escritores que toma como muestra de la Generación del 27– el autor de *No amanece el cantor* les achaca ser continuadores del conservadurismo entorpecedor que todavía obtura nuevas estrategias interpretativas en el ámbito académico hispánico (1995, p. 17). Precisamente, de acuerdo con Valente, dos de los aportes más auténticamente renovadores sobre la literatura mística proceden de Francia: *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, de Baruzi, en la primera mitad del siglo XX, y *La fábula mística*, de Michel de Certeau, en la segunda. En consonancia con estos, el aporte valentiano se condensa en los últimos párrafos del capítulo, donde, luego de criticarle a Guillén la idea de que la poesía sanjuanista no "aloja" una experiencia mística, sino que este estatus le viene dado por la "superimposición" de los comentarios en prosa, el gallego concluye:

> La noción de inefabilidad se basa, precisamente, en la idea de que hay un mundo de realidad que el lenguaje no puede expresar. Pero esa realidad está sumergida en el lenguaje mismo, constituye su *ungrund*, su fondo soterrado, al que nos remite incesantemente la palabra poética (1995, p. 22).

Para Valente, como se advierte, lo indecible se halla en el seno mismo de la palabra, es inherente a esta. Razones similares ya había expresado en un par de ensayos sobre

59. El libro reúne textos de José Ángel Valente, Edmond Amran El Maleh, Marie Cécile Dufour, Evangelista Vilanova, Manuel Ballestero, Bernard Sesé, Emilio Lledó, José Lara Garrido, Andrés Sánchez Robayna, Aurora Egido, Eulogio Pacho, Nadine Ly, Rosa Rossi, Paola Elia, Terence O'Reilly, Erminia Macola, José Jiménez y Colin P. Thompson.

dos de los místicos más populares de la tradición española: San Juan de la Cruz y Miguel de Molinos. En el primer texto, "Juan de la Cruz, el humilde del sentido", el crítico escribe que el lenguaje hila, como si se tratara de una urdimbre, lo visible con lo invisible, lo decible con lo indecible (1983a, p. 61), de modo tal que el "tópico de la insuficiencia del lenguaje" puede ser entendido, en rigor, como la afirmación de su contrario: la impotencia de la lengua revela su propia potencialidad (1983a, p. 62). El autor del *Cántico espiritual*, poeta místico, es, en este sentido, el más acabado ejemplo de la palabra poética,

> que hace existir lo indecible en cuanto tal. Mostrar que hay un indecible existente es función máxima de esa palabra que pone en tensión máxima al lenguaje entre el decir y el callar. La palabra dice así lo que dice, a la vez que dice lo que calla. Callar solamente puede entenderse en función de la palabra. Y no solo en el decir, sino –y aun con más rigor– en el callar, encuentra esta palabra su fundamento (1983a, p. 63).

En su ya célebre "Ensayo sobre Miguel de Molinos", Valente vuelve sobre la inefabilidad que constituye la esencia del decir místico:

> La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar […]. La experiencia del místico es una experiencia absoluta, pero a la vez pertenece de algún modo al mundo de la mediación. […]. Identificación con el vacío indecible, la experiencia del místico se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal, ante todo, de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación. En su descenso sobre el lenguaje, la experiencia del místico arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de máxima tensión, al punto en que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez (1983b, pp. 73-74).

Como se ve, Valente no concibe la inefabilidad como una experiencia que el lenguaje no puede expresar, sino como una que no puede alojar. En este sentido, en la formulación valentiana, el místico es un extranjero de sí mismo, ya que no puede vivir en el lenguaje-casa con el que construye la experiencia que debe expresar[60]. El autor de *Tres lecciones de tinieblas* descarta por inconducente un abordaje formal de los textos místicos porque arguye que el decir místico y la "experiencia indecible que en él se manifiesta" (1983b, p. 74) son indisociables. Pero enseguida advierte que tampoco es

60. Estas reflexiones acerca de la concepción valentiana de la inefabilidad nos fueron sugeridas por nuestro codirector, el Dr. Manuel Fuentes Vázquez.

posible "abstraer esa experiencia": la única aproximación válida a la poesía mística –y a la poesía en general– es, para Valente, concebirla como "[p]alabra 'experimental', portadora de experiencias radicales" (1983b, p. 76). Para ello, para lograr la "aprehensión del sentido" de la palabra mística, es necesario imitar el movimiento de apertura y salida del poeta –el éxtasis–, y "abolir el *discursus*", es decir, transformar la "palabra de instrumento de comunicación en forma de contemplación" (1983b, p. 76). En este punto, conviene volver brevemente sobre las ideas expuestas por el poeta gallego en un ensayo capital –"pieza central de su pensamiento poético", al decir de José Ramos (2002, p. 406)– titulado "Conocimiento y comunicación".

Concebido en 1957[61], en pleno auge del debate poesía como comunicación versus poesía como conocimiento, el texto se incardina claramente en esta última concepción. Valente proclama la necesidad de dejar atrás las ideas finalistas del lenguaje y considerar, en cambio, la naturaleza del proceso creador, giro que nos haría ver que "la poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad" (1994, p. 19). Pero no se trata de un conocimiento de tipo científico, que busca predecir efectos a partir de experiencias repetibles, mensurables y previsibles. Se trata, muy por el contrario, del conocimiento de la experiencia en su "particular unicidad" (p. 20), de su "carácter único, no legislable, es decir, lo que hay en ella de irrepetible y fugaz" (p. 21). La poesía opera entonces "sobre este inmenso campo de la realidad experimentada pero no conocida"; es, de este modo, "un *gran caer en la cuenta*"[62] (p. 21). Valente concibe el conocimiento poético como connatural al poema e indisociable de este:

> El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es […] el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento (p. 22).

Por estas razones, un poema siempre es un medio de "clarificación", un recurso para explorar la experiencia que no puede ser conocida por otros medios, de modo tal que esta y el lenguaje resultan indisociables:

> El acto creador aparece así como el conocimiento a través del poema de un material de experiencia que en su compleja síntesis o en su particular unicidad no puede ser conocido de otra manera. De ahí que se pudiese formular con

61. Según escribe el propio Valente en la "Noticia bibliográfica" de *Las palabras de la tribu* (1994, p. 249).

62. Las cursivas son del autor.

> respecto a la poesía lo que cabría llamar ley de necesidad: hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente. Este conocimiento se produce a través del poema (o de las estructuras equivalentes en otros aspectos de la creación artística) y reside en él. Por eso el tiro del crítico yerra cuando en vez de dirigirse al poema se dirige a la supuesta experiencia que lo ha motivado, buscando en ésta la explicación de aquel, porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él (p. 24).

Para ilustrar esta idea, Valente toma como modelo al poeta místico: si bien su experiencia puede ser objeto de conocimiento para el científico en lo que tiene de fenoménico y repetible, en lo que tiene de particular, solo puede ser aprehendida "por vía de conocimiento poético". San Juan de la Cruz, por ejemplo, solo conoce su propia experiencia de comunicación trascendente a través de su *Cántico* o de su *Noche oscura*. De este modo –por ser conocimiento– es que la poesía también es comunicación: porque al poeta, que no escribe en principio para nadie, se le comunica el conocimiento en el proceso mismo de la creación (p. 25). Un "hipotético lector perfecto" podría llegar a conocer, a través de los poemas sanjuanistas, la experiencia que los suscitó del mismo modo que su propio autor, pero jamás podría experimentarla ni vivirla (p. 25).

b. La Poesía "Mística" en la Argentina

Como queda dicho, en países como en España o Alemania –por mencionar solo un par–, existen tradiciones reconocidas como místicas desde hace largo tiempo, lo que ha redundado –desde fines del siglo XIX y, fundamentalmente, desde el XX–, a su vez, en tradiciones de estudios críticos sobre la poesía así catalogada. Muy por el contrario, en la Argentina, este fenómeno es aún incipiente: solo unos pocos poetas son considerados por la academia dentro del campo de la lírica "mística" –aunque no siempre se alude a lo mismo con este mote– y solo unos pocos investigadores producen, desde hace algunos años, trabajos académicos en este sentido. De hecho, en *La poesía religiosa en la Argentina* (1967), quizá el libro más exhaustivo sobre la materia en el momento de su aparición, Roque Raúl Aragón descarta la existencia, en nuestro país, de muestras de poesía mística, entendida como "aquella en que el acto creador del poeta est[á] sobreelevado por un conocimiento directo y sobrenatural de Dios" (1967, p. 9). Para él, solo ha habido aquí "poesía religiosa", esto es, "mera poesía, solo poesía, con la nota diferencial de referirse a una realidad religiosa en sentido estricto. No proviene de una inspiración sobrehumana, como la mística" (p. 10). De esta manera, para Aragón, autores tan disímiles como Jacobo Fijman, Francisco Luis Bernárdez, Gaspar Pío del Corro o José María de Estrada, por citar algunos de los que compila en su libro, deberían ser considerados bajo el mismo rótulo de "poesía religiosa". En rigor, este ha sido, hasta hace pocos años, el marbete más utilizado –quizá por su índole general y laxa– para referirse a aquellos poetas en cuya obra se advierte "una relación con la Divinidad", al decir de Juan Manuel Martínez Fernández (1998, p. 7); la "expresión de una experiencia religiosa", siguiendo a Ana María Rodríguez Francia (1995, p. 13); o, de acuerdo con Gloria Videla de Rivero, "la expresión verbal y estética de un amplio espectro de significados"[63] (2011, p. 20). No obstante, más tímidamente antes y más abiertamente ahora, diversos estudiosos de la poesía argentina –académicos y no académicos–, a partir de la obra de algún autor en los bordes del canon, han formulado abordajes desde el ámbito de la lírica mística. Proponemos a continuación un repaso de aquellos trabajos que emplean los términos "mística/o" o "misticismo" como categorías de análisis de los textos poéticos.

63. De acuerdo con la investigadora, estos serían: "1. de las creencias de un determinado credo religioso; 2. de los sentimientos de veneración, de temor, de devoción, con múltiples grados o matices, que pueden ir desde la búsqueda, la duda, la rebeldía, hasta las experiencias ascéticas y místicas de relación con Dios; 3. de las valoraciones éticas, ligadas con creencias religiosas, que orientan la vida individual y social; 4. del rito, de la oración, de la liturgia" (2011, pp. 20-21).

De todas las producciones poéticas que han sido catalogadas como "místicas", la de Fijman es a la que se le han dedicado más estudios, aunque no siempre estrictamente orientados hacia ella, sino también con derivas –en ocasiones, determinantes– hacia la desgraciada circunstancia biográfica del autor. El primer testimonio de una alusión a la lírica fijmaniana como "mística" es una reseña que, en julio de 1930, Andrés Caro dedica a *Hecho de estampas* para el número 38 de la revista *Síntesis.* El título de la recensión, por demás ilustrativo, es "Un libro de entonación mística en la nueva literatura argentina". Allí, Caro se refiere a "la voz vernácula[,] […] forjada en el acero místico de los profetas bíblicos", de Fijman, y a las "sendas, hoy casi solitarias de la peregrinación mística, por las que lo hallaremos profundamente conmovido" (1930, p. 150). Si bien no se detiene a precisar qué valores adquiere el adjetivo "místico/a" en tales expresiones, es posible deducir que se aproxima a la idea de acercamiento o "intuición de Dios Santo" que tendría el poeta (p. 153) –concepción más cercana a la idea corriente de religiosidad que a la de mística–. De hecho, el segundo poemario fijmaniano es leído por Caro en clave biográfica: su herencia judía, su conversión y "su drama espiritual" (p. 158), aunque en ningún momento el reseñista sugiere que Fijman haya experimentado una experiencia mística.

Ya antes que Caro dos compañeros de Fijman de la revista *Número* habían sugerido el carácter místico de su segundo poemario, si bien no lo habían catalogado de ese modo. El primero de ellos es Ignacio Braulio Anzoátegui, quien, en una nota de enero de 1930 titulada "Las imágenes de un nacimiento", sostiene que los poemas del libro que considera son "quince cantos de alta revelación" (1930, p. 7). Poco más tarde, en abril de ese mismo año, Mario Pinto le dedica a *Hecho de estampas* y a su autor un elogioso artículo titulado "El poeta Jacobo Fijman". Allí, el reseñista, en consonancia con Anzoátegui, afirma:

> Libre de todo lastre anecdótico y prosaico cada poema se eleva a una gran altura espiritual y cada palabra se halla henchida de sentido religioso. Estamos muy lejos aquí de esas vagas aspiraciones a lo infinito, de ese misticismo fácil y adulterado que alimentaron durante algún tiempo la poesía de estas latitudes. Estamos en presencia de un alma que se debate intensamente con los problemas abismales y que atraviesa por los estados del éxtasis, la angustia y el júbilo sagrado. Por eso puede decirse que son estos poemas de revelación (1930, p. 34).

Algunos años después, en "Jacobo Fijman, poeta veraz", breve ensayo aparecido en 1958, Horacio Osvaldo Dondo señala que *Estrella de la mañana* es "un libro ordenadamente extendido sobre alturas en que el pavor y el júbilo se transfiguran en estados de éxtasis, en que las palabras […] se alumbra[n] en revelaciones, y asciende[n] en escalas hasta el cielo" (1958, p. 269). Con todo, a pesar de las referencias que parecerían

apuntar en este sentido, tampoco hay indicaciones explícitas de Dondo respecto de la poesía fijmaniana como mística.

Mucho tiempo habría de transcurrir hasta el primer intento de rescate sistemático de la figura y producción de Fijman. El mayor artífice de esta reivindicación, Vicente Zito Lema, le dedicó, en mayo de 1969, un número especial de la revista *Talismán*, titulado *Poeta en Hospicio*. En un breve apartado, llamado secamente "Texto sobre *Estrella de la mañana*", Zito Lema se refiere al poemario como "un libro de sentido místico", único en su tipo, ya que, a su juicio, "no existe en nuestra literatura nadie de semejante categoría en el tratamiento poético de las esencias religiosas, y de su transformación en poesía". Aun más: su notable atipicidad radica "no solo [en] la época y el contexto social dentro del cual ha desarrollado su obra, sino fundamentalmente, [en] el haber llevado hasta sus últimos extremos el delirio místico"[64] (1969b, p. 24). Similares razones repetiría el crítico un año más tarde en "Los fuegos mentales"[65] (1970, pp. 15-34), un breve y ambiguo texto incluido en *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad.* Aunque enunciado desde la primera persona de Fijman, fue escrito –según él mismo aclara– por el propio Zito Lema a partir de sus propias anotaciones y de declaraciones grabadas del poeta (1970, p. 13). Allí, el hablante "confiesa":

> Tuve experiencias místicas; de orden sensorial. Sentía perfumes. De incienso. Sentía olor a selvas de incienso. Y en el cuarto donde estaba no había ni una flor. Nada que me excitara o que pudiera provocarme esa sensación. Se había producido sin ningún incienso anterior. Sentía el olor. Y era verdadero. El arribo a estas profundísimas experiencias lo produce la voluntad de Dios (1970, p. 22).

Palabras que recuerdan a las expresadas por el propio Fijman en la entrevista que le concediera a Zito Lema y que este publicara y editara numerosas veces desde su aparición en el aludido número homenaje de 1969: "*Estrella de la Mañana* […] se refiere a los estados místicos que yo había adquirido en esos años" (1969a, p. 11). Expresiones continuamente citadas —cuando no manipuladas— al momento de afiliar la obra fijmaniana a la mística.

A poco menos de un año de la muerte del poeta, el 5 de septiembre de 1971, Francisco Luis Bernárdez publicó, en el diario *La Nación*, "Vaivén de Fijman", una sucinta semblanza en la que habla del "fulgor de su escritura sobrenatural" (1986, p. 78). Aunque podría pensarse en este breve artículo como una referencia a la poesía fijmaniana en una

64. En "Texto sobre *Hecho de estampa[s]*", Zito Lema sugiere que el "delirio" es la causa "de esa seguridad mística que lo acompaña en *Estrella de la mañana*" (1969c, p. 25).

65. Existe una traducción al inglés realizada por Melanie Nicholson (2001). Esta, curiosamente, es atribuida exclusivamente a Fijman.

línea mística, Bernárdez no hace más alusiones que esta. Cuatro años más tarde, en 1975, Juan Carlos Foix escribió una "Primera aproximación a Jacobo Fijman", incluida en un libro curiosamente titulado *Creación y locura*. Allí, el autor de *El humorismo y Dios* señala que, en su opinión, "la vida y la obra" de un artista "son absolutamente una sola" (1975, p. 9), y agrega más adelante, a propósito de Fijman: "[l]a vida se expresa en la obra; la obra se expresa en la vida" (p. 10). De ahí que, según Foix, podría sospecharse la locura del poeta aun cuando no hubiera información que apuntara en ese sentido; locura que responde a un "radical anhelo de liberarse de lo meramente humano para entrar en un territorio superior: el territorio de lo extranatural" (p. 12). Entre anécdotas y comentarios tomados de distintas fuentes –algunas apócrifas, algunas ficcionales–, Foix (re)construye una imagen casi literaria[66] de Fijman, "poeta al modo de san Francisco de Asís" (p. 18), y lo señala como el creador de la –según creemos, difícilmente justificable– "escuela" del "*humorismo místico*, instancia en que el humor, recuperando su propia ruta, vuelve sobre sí mismo y ríe de la propia persona; lo que implica un reír de la esperanza, que, recobrada en sus esencias, supera los duros contrasentidos"[67] (p. 34).

La primera reunión de los libros de Fijman en un solo volumen, la edición de la Torre Abolida (1983), contó con dos prólogos que coinciden en señalar a Fijman como un místico[68], y a su último poemario como el que mejor da cuenta de esta condición. En la "Nota preliminar", Carlos Riccardo afirma: "*Estrella de la mañana*, a la vez dramático y seráfico, es el trabajo de la experiencia de Dios. *Estrella de la mañana* es el libro de un místico y de un santo" (1983, p. 9). En la misma línea apunta Víctor Redondo, quien, en "Jacobo Fijman en la ciudad de la gallina mañanera o La Presencia Ausente", comenta: "Fijman fue un místico en estado de palabra y un poeta en estado místico después" (1983, p. 14) que "aceptó su dolor con la resignación de los santos

66. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje, en el que Foix parece hacer exégesis de una fotografía del autor de *Molino rojo*: "Fijman era un *signo*, y también un testimonio, un dramático testimonio, tanto por las breves y ardorosas palabras que brotaron del fuego místico de su pluma como por el decurso de toda su vida, que fue dolorosa, pero que fue también secretamente triunfal; que fue triste (al decir del ojo común y objetivo), pero que fue también escondidamente gozosa. Quien se detenga en alguna de sus últimas fotografías podrá observar su gesto de profunda mansedumbre; un rostro melancólicamente sonriente, al que la sonrisa baña y envuelve por completo, una sonrisa misteriosamente confundida con el llanto, una extraña sonrisa que tiene mucho de despedida y mensaje" (1975, p. 30).

67. La cursiva es del autor.

68. Desde el comienzo, Riccardo advierte que no concibe el abordaje de la obra fijmaniana si no es en inextricable ligazón con la circunstancia biográfica de su autor: "Si bien hay una interpretación particular, una íntima reacción para cada lector, el lenguaje poético que se abre en Fijman, luego de recorrer el mundo externo y el supraterreno, accediendo a lo Otro, lo sagrado, se cierra sobre sí mismo y trasluce la profundidad del propio poeta. Leerlo será, entonces, acercarnos también a la vida del hombre, ya que quizá no haya otro poeta en la Argentina donde vida y obra se hallan tan estrechamente ligadas, tan finamente entretejidas como en su caso" (1983, pp. 5-6).

que tanto amaba y abandonó la escritura 'de libros' para entregarse a esa mística *que ponía un rostro seráfico* tras sus esperpénticos rasgos" (p. 12)[69]. Un año después, y con motivo de la aparición de la referida edición de los poemarios fijmanianos, Antonio Pagés Larraya escribe "La extraña poesía de Jacobo Fijman, un 'gran olvidado' de nuestra literatura". Allí, el crítico expresa el desafío que el estudio de esta lírica comporta –entre lo biográfico y lo estrictamente poético[70]– y parece no inclinarse por uno u otro derrotero interpretativo[71], aunque no duda en tildar *Estrella de la mañana* de libro místico:

> El lenguaje de Fijman, henchido de religiosidad, no pierde colorido personal ni se convierte en sermón. A los símbolos e imágenes antiquísimos les comunica su propia voz. En muchos de estos poemas, únicos en la poesía de nuestro país, trasciende luminosamente lo divino en su expresión más pura. Su poesía toca cumbres luminosas, brota plena de certezas y dicha, fluye de una interioridad con el hechizo de lo sagrado… (1984-1985, pp. 155-156).

En *Jacobo Fijman. El poeta celestial y su obra*, Ruth Fernández se refiere, continua aunque poco sistemáticamente, a la poesía fijmaniana como trasunto –expresión o confesión– de la propia circunstancia vital del escritor. Si ya en el prólogo la autora señala que "[l]o cromático de sus alucinaciones, el desparejo sentido que tiene del entorno y, paradójicamente, la caústica lucidez de sus conceptos pueden colocarlo entre los místicos más arrebatados" (1986, p. 9), a propósito de *Molino rojo*, llega a decir que, en casi todos los poemas "puede verse a un Fijman que enrostra salvajemente a la sociedad que lo expulsa; que pinta descarnadamente su autobiografía de un humano convertido en deshecho por esta misma estructura que él no admite y de la cual se exilia" (p. 26). Para Fernández, el primer poemario fijmaniano es una suerte de testimonio

69. Las cursivas son del autor.

70. Dice Pagés Larraya al comienzo del texto: "La lectura de Jacobo Fijman comporta un verdadero desafío frente a su carácter único en nuestra poesía, y puede recorrer por lo menos dos caminos: verla como expresión biográfica (psicológica, clínica, histórica) […]; [o] atender fundamentalmente al continuo simbólico de sus poemas sin desligarlos de lo que en ellos subyace de la hondísima existencia del poeta, pero mirando sobre todo a su poesía considerada como lenguaje poético […]. Parece imposible intentar los dos caminos (que no son los únicos) simultáneamente (1984-1985, p. 154).

71. Sostiene el autor: "Los poemas místicos no se constituyen en signos que vayan más allá de una correcta expresión poética y guardan, a pesar de su diafanidad, secretos últimos apenas sugeridos. Fijman aparece como un ser entregado a la plegaria que deja fluir un rico venero subterráneo. Si siguió dándole fuerza o no en su largo ostracismo subsiste como dramático interrogante sobre su vida. En la opacidad (o acaso en la insondable transparencia) de su estar fuera del mundo acaso subyacen motivos del poema, pero no es sencillo elucidarlos y la omisión parece prudente" (1984-1985, p. 157).

de la escisión mental de su autor[72], "un poeta alucinado y, a la par, consciente de su propia enajenación": "los planos exaltados y arrítmicos por los que transcurre […] [el libro] son sus propias euforias y decaimientos, sus dicotomías entre el bien y el mal" (p. 18). A la usanza de Job, Fijman se rebela ante Dios, actitud que debe ser entendida como "el preámbulo de su posterior misticismo" (p. 20), esto es, de la aceptación y el encuentro con la divinidad. Incardinados en frases que parecen tomadas del Antiguo Testamento, la "*autoconciencia de su drama y la definición de su soledad*"[73] (p. 20) son, según Fernández, los dos aspectos esenciales que constituyen esa incipiente búsqueda trascendente que se consolidará más tarde. Así, *Molino rojo* es un libro de transición entre dos Fijman: "[u]no que sobrelleva aún su porcentaje exclamativo y tremendo de místico judío. […]. Y otro en busca de paz, sapiencia y regocijo extraterrenos. Será este último *pathos* que conllevará como sinónimo de eternidad" (p. 24). Pero no solo la rebeldía de la criatura contra el Creador, sino también la rebelión del poeta contra la sociedad –esa soledad de la que habla Fernández– debe ser entendida como una "actitud mística" (p. 26).

La aceptación de la muerte, entendida como liberación y comienzo de una nueva vida, es el eje que vertebra, en opinión de Fernández, *Hecho de estampas*, libro en el que se sintetizan –en nuestra opinión, poco sistemáticamente–, por su mismo carácter no racional, el misticismo –en la doble vertiente: templaria y cabalística (p. 33)–, el panteísmo[74], el surrealismo[75], el gnosticismo:

> … el surrealismo está vinculado al misterio de la naturaleza (panteísmo) y al misterio de Dios (misticismo). Si bien en Fijman las características poéticas co-

72. Curiosamente, Fernández pasa por alto rápidamente gran parte de los poemas de *Molino rojo*, que no responden a la temática que ella considera vertebral: "No obstante lo desparejo de este primer libro, con mucho de reminiscencias románticas y pinturas paisajistas, se vislumbra en él la búsqueda de Dios" (1986, p. 24).

73. Las cursivas son del original.

74. A propósito del "Canto v" de *Hecho de estampas,* Fernández afirma: "Hay […], consustanciados, los cimientos de un gran *panteísmo* unidos al gesto de los *místicos* aunque, reiteramos, Fijman no pertenece a escuela alguna, aunque en su esencia lo emparentemos con el surrealismo. Y decimos que lo emparentamos con este último movimiento porque *panteísmo* y *misticismo* son otras tantas formas antiquísimas de adoración, ya sea de la naturaleza como diosa o de un dios oculto pero omnipresente. Todas las fórmulas simbólicas de lo extraordinario; todos los elementos míticos universales de la tradición primitiva se dan en una visión interior, irreal, no racional, donde el hombre juega con lo oculto de sí mismo y del cosmos" (1986, p. 35). En una línea solidaria, Juan Carlos Ghiano afirma: "Su humorismo, a veces sorprendente en el desarrollo de las estrofas, se enciende frente a la naturaleza, prolongando notas panteístas y sensuales en los mejores poemas" (1957, p. 168).

75. "Fijman es un inspirado cuya voz se emparenta de alguna manera con el surrealismo en lo que este tiene de transgresión de la realidad, de concepción deformada o ampliada de los extramuros del pensamiento" (1986, p. 34).

> rresponden al misticismo, no se entroncan con él por su *forma*, por su arranque: su palabra nace de la raíz hebrea unida a un sincretismo sui géneris. Casi podríamos vincularlo al gnosticismo de la primitiva fe cristiana. Es un misticismo que roza también la insatisfacción que le produce la sociedad que, a su juicio, está emponzoñada y maligna (1986, p. 35).

A diferencia del primer libro, en el que se adivinaba una oscilación, en *Hecho de estampas* Fernández lee ya "el nacimiento de una nueva formulación poemática" (p. 36) que eclosionará en el último poemario. *Estrella de la mañana* es, así, "ese período de total entrega y misticismo sin velos" (p. 37). En composiciones que recuerdan las formas veterotestamentarias, no solo por los símbolos que los pueblan, sino también por su musicalidad, se configura la unión del poeta con su Dios: "en todos los poemas de *Estrella de la mañana* se presiente al místico heroico que casi como un primitivo cristiano se ciñe y se enciende en las vestiduras de Dios" (p. 37); "Fijman posee en su palabra olor de santidad por su mística nueva y referencia sacra por su antigüedad judaica" (p. 43).

Naomi Lindstrom ha investigado las conexiones entre la poesía de Fijman y la herencia literaria judía. En el primero de sus trabajos, *Jewish Issues in Argentine Literature*, la investigadora, aunque no duda en afirmar que la lírica del autor de *Estrella de la mañana* es mística, señala la dificultad de encasillarlo en una tradición particular:

> *Fijman's metaphorical innovations, his cryptic pronouncements, and his efforts to reach the mystical side of Catholicism from a Jewish basis all can look demented and chaotic. Nonetheless, the effort toward a new mystical expression provides the orienting principle of the poetry. […]. Of the issues raised by Fijman's life and work, that of his Christianity continues to be one of the most complex. Clearly, many of the elements of Fijman's mystical poetic language were patterned on the work of Catholic poets, especially St. John of the Cross. Yet Fijman emphasized to Zito Lema that his conversion had in no way diminished his Jewish self*[6] (1989, p. 20).

Pocos años después, en "Jacobo Fijman, Jewish Poet?", la pregunta por el lugar de la obra fijmaniana en el judaísmo es aún más explícita. Sin embargo, Lindstrom advierte que probablemente no sea posible llegar a una respuesta definitiva y que quizá lo más razonable sea considerarlo como un poeta de inspiración judía sin intentar en-

76. "Las innovaciones metafóricas de Fijman, sus crípticos pronunciamientos y sus esfuerzos por alcanzar el perfil místico del catolicismo desde una base judía, todo puede parecer demencial y caótico. Sin embargo, el esfuerzo hacia una nueva expresión mística brinda el principio orientador de la poesía. […]. De los elementos puestos de relieve por la vida y la obra de Fijman, el de su cristiandad continúa siendo uno de los más complejos. Claramente, muchos de los elementos del lenguaje poético de Fijman fueron tomados de la obra de poetas católicos, especialmente de San Juan de la Cruz. Aun así, Fijman le hizo notar a Zito Lema que su conversión no disminuyó en nada su ser judío" (la traducción es nuestra).

contrar confirmaciones precisas en sus versos (1993, p. 97). La lírica mística de Fijman sería, desde esta óptica, una suerte de sincretismo entre lo judío, lo cristiano y otros elementos diversos:

> *… it is doubtful whether any analysis could isolate an unambiguously Jewish strain in Fijman's poetry. The most obvious difficulty is the overlap between the symbolic repertories of religious traditions, especially those of Judaism and Christianity. Fijman, at the time he wrote* Molino*, was a Jew being drawn toward Christianity; he was also a wide-ranging student, and to some degree a creator of religion, mysticism, and magic. It is a reasonable supposition that in struggling for coherence in religious outlook, Fijman favored elements compatible with more than one system, particularly those that could link his Jewish background with the Christianity toward which he was moving and his miscellaneous or sui generis beliefs*[77] (1993, p. 96).

En los siguientes artículos que dedicó a la poesía fijmaniana, Lindstrom retoma la idea de la heterodoxia. "El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman" es una buena muestra de ello. Allí, la investigadora aborda las relaciones entre el discurso del autor de *Molino rojo*, los evangelios y otros libros de la Biblia Hebrea y del Nuevo Testamento, y las convenciones de la literatura profética y apocalíptica, pero no analiza los vínculos con la poesía mística. No obstante, no duda en afirmar que, efectivamente, "Fijman fue un místico" (2009). En "*Estrella de la mañana* de Fijman. Poesía y apocalipsis", la estadounidense —que sigue la clasificación de la producción del autor que propusimos en "Dios, cuerpo y poesía: la inscripción de la corporalidad en Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley" (2013, pp. 47-48)— profundiza las ideas desplegadas en su trabajo anterior al concluir que, más que visionario, místico o apocalíptico tradicional, el discurso del último poemario fijmaniano es eminentemente original:

> La característica que más diferencia los poemas de *Estrella* del discurso apocalíptico tradicional, y en efecto de la expresión visionaria o mística en general, es la autocaracterización del sujeto hablante. […] [E]l sujeto hablante traspasa los límites de lo que puede comunicar un profeta, místico u otro visionario. Se expresa como un individuo privilegiado con una cercanía especial a Dios y, en algunos de los poemas, una entidad dotada de atributos divinos (2016, p. 66).

77. "… es dudoso si algún análisis podría aislar una nota indudablemente judía en la poesía de Fijman. La dificultad más obvia es el solapamiento entre los repertorios simbólicos de tradiciones religiosas, especialmente los del judaísmo y el cristianismo. Fijman, cuando escribió *Molino*, era un ser judío siendo atraído hacia el cristianismo; era también un estudiante de amplio espectro y, hasta cierto punto, un creador de religión, misticismo y magia. Es una suposición razonable que, en la lucha por la coherencia en la perspectiva religiosa, Fijman favoreciera elementos compatibles con más de un sistema, particularmente, aquellos que pudieran ligar su bagaje judío con el cristianismo al que se dirigía y con sus creencias misceláneas o *sui generis*" (la traducción es nuestra).

Aún más: la repetición que vertebra *Estrella de la mañana* se asemeja, según Lindstrom, "a una técnica de conjuro; el sujeto hablante, más que un místico en el sentido convencional, parece un mago o chamán" (2016, p. 61). Con todo, al caracterizarla, la investigadora afirma sin rodeos que "[l]a producción de Jacobo Fijman […] es uno de los casos más claros de la expresión mística en la poesía argentina" (2016, p. 56).

Fijman, poeta entre dos vidas, de Juan Jacobo Bajarlía, es el primer ensayo extenso dedicado íntegramente a la vida y obra del autor de *Molino rojo*. Como ya se infiere del título, las alusiones al misticismo del hombre y a su poesía mística recorren todo el texto. En el capítulo "Génesis y significación de su poesía", Bajarlía asocia *Molino rojo* con un "surrealismo que no practicaron sus coetáneos" (1992, p. 154) y *Hecho de estampas* con la "noche oscura" de la purgación: "Como todos los místicos, Fijman busca la iluminación a través de la *noche oscura*. Para alcanzar esta iluminación se siente niño, símbolo que lo aproxima a la pureza" (p. 159). Pero donde realmente eclosiona el misticismo fijmaniano es, siguiendo al crítico, en *Estrella de la mañana*, libro en el que "hallará la *iluminación*, su contacto definitivo con la *noche de oro*" (p. 165). Como en el *dolce stil novo* –movimiento con el que, sin dar explicación alguna, Bajarlía asocia el poemario en cuestión–, el poeta debe contar, para alcanzar la gracia, con una mediadora: al despreciar a la mujer por considerar pecaminosa la tentación de la carne, Fijman buscó el auxilio de la Virgen María, en alabanza de quien se compuso el himno del que el poeta habría tomado el epígrafe ("et dabo illi stellam matutinam") de su libro (pp. 167-168). En el siguiente apartado, el crítico, apelando a Jean Baruzi y Emilio Sosa López, lee en los símbolos, que en detrimento de las imágenes pueblan *Estrella de la mañana*, la "prueba" de la experiencia mística de su autor: "Sus símbolos valen por una experiencia mística que alterna una poesía despojada de ornamentos con un temperamento que se hace constante en el despliegue de la plenitud. Es la única vía del poeta místico para fundirse con el Absoluto" (p. 170). Particular interés reviste para Bajarlía, además del símbolo de la noche, omnipresente en *Hecho de estampas*, el de la muerte, también de raigambre sanjuanista, con el que se expresa, en rigor, la destrucción del pecado y el nacimiento a la vida eterna (p. 172).

Entre 1998 y 1999, Carlos Riccardo prologa nuevamente una edición de los libros fijmanianos; esta vez, para editorial Leviatán. Bajo el título "Visiones de Fijman", en esta breve introducción —dividida en dos; una al comienzo de cada volumen—, el autor de *Cuaderno del peyote* retoma las ideas que ya había expresado en 1983. Del segundo libro de Fijman, por ejemplo, dice que bien podría considerárselo "una temporada en el purgatorio o el tiempo de la 'adolescencia en Dios'" (1998, p. 10), esto es, una "noche oscura" al modo sanjuanista. En otras palabras, *Hecho de estampas* es

> el tránsito inmóvil de la mirada hacia lo vislumbrado más allá de las palabras.

> Los ojos trazan un recorrido que va del signo al símbolo, de la locura a la mística, avistan las distintas zonas de pasaje de ese alto camino desierto que en *Estrella de la mañana* florecerá en puro canto (1998, p. 7).

De 2001 data la primera tesis doctoral consagrada a la obra de Fijman: *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*, de María Amelia Arancet Ruda. La hipótesis que estructura el libro –pero que recién se explicita en el último apartado, a modo de recapitulación– es que, en la obra fijmaniana –la poesía y los relatos–, subyace "una inteligibilidad que guarda, extrañamente, un orden. […]. Fijman actúa como un escritor de género policial: cifra el sentido, con suma sutileza, lo vela y le da la apariencia del absurdo; pero hace guiños al lector" (2001, p. 630). Esta modalidad compositiva es denominada por Arancet Ruda como "poética de las huellas". En *Molino rojo*, estas huellas estarían en el "núcleo místico", un grupo de seis poemas consecutivos en los que la investigadora lee una "gradación primero descendente y luego ascendente de la luz y del movimiento" (p. 631). En *Hecho de estampas*, las marcas serían "los deícticos de E_0[78], algunas figuras que metaforizan el paso del tiempo y los elementos propios del lugar por donde anda el sujeto", todo lo que remite a "una idea de pasaje" (p. 631). En *Estrella de la mañana*, "el gran signo es la estructura" (p. 631). Sin embargo –y un tanto paradójicamente–, donde mejor se ven las huellas es, para Arancet Ruda, en los poemas no reunidos en libro y en los relatos:

> a pesar de que no constituyen un *corpus* –o tal vez gracias a este motivo– se hace evidente que las huellas, voluntarias o no, un poco más o menos transparentes, van componiendo un diseño laberíntico: hay múltiples obstáculos, pero existe un centro al que todo apunta (pp. 631-632).

Dentro de esa "poética de las huellas", las referencias a la mística son múltiples, aunque oscilantes, muchas veces con salvedades o solo en términos de intertextualidad o de parentesco[79]. En el capítulo segundo, "*Molino rojo* más allá de la locura", Arancet Ruda identifica un grupo de poemas consecutivos "que muestra puntos de contacto con la mística y su expresión literaria" (p. 25)[80], y los agrupa bajo el mote de "núcleo

78. Esto es, que indican que el locutor está "caracterizado por ubicarse en un plano inferior respecto de otra cosa" (2001, p. 170).

79. Por esto, y por la hipótesis que, de hecho, estructura el trabajo de Arancet Ruda, resulta, a nuestro juicio, un tanto exagerada la siguiente sentencia de Vera Barros en su propia tesis doctoral: "Estas valoraciones místicas y metafísicas han teñido los juicios sobre la obra de JF, leída dominantemente desde la dimensión temática de la religión. De hecho, gran parte del trabajo de Arancet Ruda (extenso antecedente monográfico) se ocupa de la locura y la religión en la obra de JF" (2015, p. 48).

80. Entre otros elementos, la "referencia a un ámbito interior donde algo se manifiesta y se impone

místico"[81], pero se cuida de señalar: "es imposible asegurar con absoluta certeza que la experiencia [mística] haya existido en Fijman. Tanto como negarla" (p. 24). Ante esta imposibilidad, el camino que elige es el del cotejo con las tradiciones judía y cristiana. La investigadora dice, entonces, que las composiciones de ese "núcleo místico" "señalan un proceso de tipo espiritual según nos aclaran las isotopías, las relaciones contextuales y principalmente las relaciones intertextuales con la obra de los grandes poetas místicos" (p. 68). Si bien Arancet Ruda parte de la premisa de que la poesía mística es el trasunto de una experiencia de comunicación sobrenatural del autor, y, por tal motivo, señala la imposibilidad de pronunciarse sobre si la lírica fijmaniana es o no de este tipo, sobre el final del apartado, parece contradecir sus propias afirmaciones al decir que, "[c]on experiencia mística o sin ella, es una poesía religiosa del más alto nivel […]. El poeta nos comunica con éxito una vivencia de lo trascendente, a pesar de la dificultad que entraña decir lo absoluto con términos relativos" (p. 70). La crítica argentina sostiene primero que la de Fijman es "poesía religiosa", pero luego explica este carácter con un concepto que no es más que la definición de "poesía mística" de la que se vale en su trabajo[82].

Al abordar *Hecho de estampas*, Arancet Ruda señala que el libro es "un registro de una mutación interior" (p. 162), que guarda, como ya señalara Bajarlía, notables coincidencias con "la noche" oscura de los místicos reconocidos por la tradición cristiana[83]. Luego de ensayar cotejos con San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, la investigadora concluye, como había hecho a propósito de *Molino rojo*: "[p]ara no forzar el texto, lo hemos analizado sin hacer más que meras menciones ocasionales de la tradición mística. Y al cabo confirmamos que no es necesario establecer relaciones intertextuales para sostener su carácter profundamente religioso" (p. 196). No obstante, poco antes había señalado que el objetivo del estudio comparativo entre *Hecho de estampas* y la obra de los carmelitas antes aludidos era "constatar que Jacobo Fijman se inscribe en la misma tradición literaria", es decir, en la mística.

El libro más extensamente estudiado por Arancet Ruda es *Estrella de la mañana*, al

violentamente al sujeto, [la] suspensión de toda actividad, [la] ubicación fuera del espacio y del tiempo ordinarios, [la] desposesión de todo lo que se relaciona con el mundo exterior, [las] imágenes y percepciones extrañas, [la] presencia del motivo del árbol, [la] angustia, [la] experiencia de la Nada, [el] miedo, etc." (2001, p. 50).

81. Los poemas en cuestión son: "Mañana de sol", "Ocasos", "Crepúsculo", "Ciudad Santa", "Toque de rebato" y "Cópula".

82. Arancet Ruda apela a la definición de Henri Bremond, quien, a su vez, la toma de Poulain: "el sentimiento directo de la presencia de Dios, la intuición de Dios presente" (1947, p. 133).

83. Este tema ya había sido abordado por la investigadora en "*Hecho de estampas*, de Jacobo Fijman: poetización de un proceso" (1998), que constituye la base del capítulo del libro.

que dedica seis apartados: tres sobre el poemario en sí y tres "estudios intertextuales". Luego de analizar cómo la repetición actúa como "mecanismo productor de la gran mayoría de las poesías" (p. 265) y de señalar el carácter dinámico de la organización, determinado por las operaciones de supresión y adjunción, la investigadora deduce que esa repetición estucturante, esa "abundancia [,] no hace más que enviar insistentemente a lo que el lenguaje no dice y que es la piedra basal sobre la que se sostienen todos y cada uno de los poemas" (p. 267). Y agrega poco más adelante:

> Damos aquí el salto interpretativo en relación con la totalidad de la obra fijmaniana. Tal silencio fundamental es expresión de una experiencia signada por la ausencia del objeto, rasgo propio de una mística apofática que identifica la divinidad con la nada. […]. Llegados a este punto, podemos retomar, brevemente, la consideración de la obra poética de Jacobo Fijman en la línea de la mística (p. 267).

Es el primer momento en el que Arancet Ruda afirma, sin ambages, el carácter místico —y apofático— de la producción fijmaniana, como si, con el último poemario, pudiera tenerse la certeza de una auténtica vivencia sobrenatural del poeta, asunto que hasta aquí solo había sido insinuado[84].

Con relación a los poemas no reunidos en libro (hasta el momento de publicación de su tesis), Arancet Ruda aísla diversos ejes vertebradores para el análisis. Uno de ellos es la presencia de un "tú" femenino nunca identificado, que la investigadora asocia con la Virgen María. En este punto, su interpretación parte nuevamente de la presunta experiencia del poeta: "[s]abiendo de la incursión de Fijman en la doctrina católica y de su mística experiencia de fe, no es en absoluto extraña la devoción profesada a la Virgen María" (p. 518).

En los trabajos posteriores a su tesis[85], el artículo "Una canción de cuna para Jacobo Fijman. Metapoética y claves de lectura" y el prólogo "Celebración, confirmación y hallazgo", Arancet Ruda vuelve a situar la poesía fijmaniana en el ámbito de la mística. En el primero, la investigadora sostiene que la canción de cuna, con la que Fijman habría estado en contacto en la infancia a través de la figura de su madre, constituye la

84. Por ejemplo: "hay datos extratextuales que vienen a apoyar y reforzar lo que la obra [*Molino rojo*] presenta de mística. Sabemos por testimonio de quienes lo conocieron a Fijman que vivió una conversión del judaísmo al catolicismo, que participó activamente en grupos católicos y que en verdad la religión fue fundamental en su vida, sostén en medio de la locura y el abandono y motivación realmente profunda" (2001, p. 24). También a propósito del "núcleo místico" del primer libro: "damos el paso hacia una interpretación [cercana a la mística] guiados por el conocimiento de la vida y de las preocupaciones de Jacobo Fijman" (2001, p. 68).

85. No consideramos aquí "Repetición y elipsis en *Estrella de la mañana* de Jacobo Fijman" (2003), ya que es, esencialmente, un extracto de su tesis.

estructura de base de su lírica: "introduce ternura y refugio", y "desempeña la función de contrarrestar la violencia ejercida sobre el sujeto por la locura y por la experiencia mística. Los componentes afectivos inherentes a la canción de cuna actúan como sustento firme que permite al yo verbalizar tales experiencias desbordantes" (2007, p. 38). En este sentido, la experiencia sobrenatural del poeta, de suyo disruptiva, solo resulta verbalizable gracias a una estructura en la que subyace la melopeya, que "da lugar a un nosotros, el de la madre y el hijo, el único posible en Fijman" (2007, p. 38). En el otro texto, proemio a *Ocho poemas manuscritos*, Arancet Ruda insiste con esa hipótesis, que estaría indirectamente corroborada por una anécdota: según relató Natalia Fijman, sobrina del poeta, este solo volvió al núcleo familiar en ocasión del entierro de su madre[86]. Afirma la investigadora: "la escritura […] es el regreso a la madre, a su ser con la madre a través de los relatos de infancia. Esta escritura es actualización de la memoria identitaria construida en este caso por los modos y formas maternales" (2014a). De este modo, deberíamos interpretar que la poesía mística fijmaniana[87] toma su forma de y es posible por las nanas[88].

La estadounidense Melanie Nicholson publicó, en 2002, dos trabajos dedicados a la poesía de Fijman desde una óptica que considera la tematización de la locura, entendida esta al modo foucaultiano. No obstante esta perspectiva de análisis, hay en ellos breves referencias a la lírica fijmaniana como mística. En el primero de los textos, "Jacobo Fijman and the Poetry of Madness", al establecer una división temática de las composiciones de *Molino rojo*, la investigadora escribe: "*some reflect the experience of living, as more or less lucid being, within the mad enviroment of the asylum; some stand on the threshold of the religious mystical experience that will come to characterize all the poems of* Estrella de la mañana"[89] (2002a, p. 135). En el segundo trabajo —una suerte de ampliación del anterior—, el capítulo "Poetry and Madness in Jacobo Fijman" de su libro *Evil, Madness and the Occult in Argentine Poetry*, Nicholson señala que una

86. A propósito, Leonardo Iglesias escribe: "«Cada vez que preguntaba por mi tío la respuesta que me daban era siempre la misma: 'no sé'. Un día apareció fugazmente en el velatorio de su madre, creo que fue en el 33 o 34, no sé bien, y después nadie supo más de él», recuerda hoy Natalia Fijman, sobrina del poeta" (2003, p. 96).

87. En dos pasajes de los textos en cuestión, señala Arancet Ruda que la poesía de Fijman es mística: "*Hecho de estampas,* que como proceso de la noche oscura se inscribe en el terreno de la poesía mística, posee la peculiaridad de que la construcción del pasaje espiritual tiene una raíz de canción de cuna" (2007, pp. 30-31); "es uno de los pocos poetas argentinos que pueden incluirse fehacientemente en la tradición mística de Occidente" (2014a).

88. Siguiendo a Arancet Ruda (2007, p. 39), consideramos sinónimos "canción de cuna", "melopeya" y "nana".

89. "algunos reflejan la experiencia de vivir, de modo más o menos lúcido, dentro del loco entorno del asilo; algunos están en el umbral de la religiosa experiencia mística que caracterizará todos los poemas de *Estrella de la mañana*" (la traducción es nuestra).

atenta lectura de los tres libros de Fijman *"leads to the clear conclusion that a Christian mystic discourse characterizes to some degree* Hecho de estampas *and, in an even more ponunced fashion,* Estrella de la mañana *"*[90] (2002b, p. 102). La investigadora no ve en este hecho, sin embargo, un mérito en la trayectoria poética fijmaniana. Por el contrario, para ella, *"a certain complexity and sense of enigma […] that lends* Molino rojo *a greater originality, plasticity, and rhetorical force"*[91] se ve luego *"partially suppressed by the Christian mystic vision and its often conventional diction"*[92] (2002b, pp. 102-103). Con todo, cabe destacar del trabajo de Nicholson el haber advertido que tanto la demencia del primer libro de Fijman como el misticismo de los otros dos deben entenderse en el nivel discursivo.

Los dos prólogos de una de las dos ediciones de la poesía fijmaniana que aparecieron en 2005, la del sello Del Dock, la sitúan dentro de la mística. En el primero, "Jacobo Fijman, el expulsado", el director de la colección Pez Náufrago, Santiago Sylvester, sostiene que "pasada la euforia del momento [de la vanguardia], lo que predomina en Fijman es otra cosa: los anuncios, absolutamente excepcionales entre nosotros, de poesía mística"[93] (2005a, p. 12). En "Jacobo Fijman: el derecho de crear", el otro proemio, Daniel Calmels retoma algunos conceptos que ya había delineado diez años antes en *El Cristo Rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman*, trabajo eminentemente dedicado a la obra pictórica del poeta. Dice, de un modo quizá hiperbólico: "[d]el cristo revolucionario, del cristo joven de *Molino rojo* se produce un pasaje que se evidencia cuando Fijman, a los 33 años, ingresa en una vida mística. Su cuerpo no tiene más sentido. Del Cristo rojo al poeta Angélico" (2005, p. 23).

Desde mediados de la primera década del nuevo siglo, las aproximaciones dedi-

90. "lleva a la clara conclusión de que un discurso místico cristiano caracteriza hasta cierto punto *Hecho de estampas* y, de un modo incluso más pronunciado, *Estrella de la mañana*" (la traducción es nuestra).

91. "una cierta complejidad y sentido de enigma que le da a *Molino rojo* una mayor originalidad, plasticidad y fuerza retórica" (la traducción es nuestra).

92. "parcialmente suprimida por la visión mística cristiana y su articulación usualmente convencional" (la traducción es nuestra).

93. En una reseña escrita en ocasión de la publicación del libro que prologó y publicada en *Clarín*, Sylvester, insiste: "… no solo su vida tiene rasgos excepcionales; su poesía también: es uno de los pocos ejemplos de poesía mística en nuestro país. Poesía mística, como se sabe, no es lo mismo que poesía religiosa. Esta sí hubo, y abundante, entre nosotros. La poesía religiosa, sea dedicada a un santo, una liturgia o una festividad, tiene las mismas características literarias que cualquier otra poesía de celebración: a un lapacho en flor, a la amada o a un río crecido. Se diferencian en la materia, pero el punto de partida es un sentimiento, y el trabajo para llegar al objetivo es siempre el mismo: una ordenación de recursos literarios, dirigidos a un fin. La poesía mística, en cambio, es una revelación, un flash metafísico; y su propia intensidad de visión sagrada trae incluidas las imágenes que finalmente se resolverán en poema. Sería ingenuo pensar que aquí no hay ninguna elaboración, pero el recorrido entre el punto de partida y el de llegada es mucho menor que en cualquier poesía, incluida la religiosa" (2005b).

cadas a Fijman y a su obra proliferan con un ritmo inusitado si lo comparamos con los lapsos que, desde la muerte del poeta y hasta no hace mucho, mediaron entre un trabajo y otro. Buen ejemplo de este renovado interés son las comunicaciones presentadas en diversas reuniones científicas. En 2007, por ejemplo, en el contexto del Primer Coloquio Internacional de la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología (ALALITE), Lucas Salcedo presentó una ponencia titulada "Lenguaje místico en Jacobo Fijman". El texto, no obstante, no ahonda en la cuestión[94]. Si bien, a diferencia de otros abordajes, el autor hace explícita la noción de "mística"[95] y la perspectiva —eminentemente biografista— que considera para el análisis, el modo en que el itinerario místico tradicional es sobreimpreso a la producción del poeta resulta arbitrario por lo escasamente argumentado:

> En sus obras, *Molino rojo*, *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana*, se manifiestan las clásicas vías purgativa, iluminativa y unitiva de la experiencia mística. […] [S]e aprecia un itinerario: iniciación cristiana, progreso o madurez y plenitud de la vida espiritual (2007, p. 5).

Tres años más tarde, en las IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología, Andrés Di Ció leyó "Fijman, el inmigrante", una comunicación que considera al poeta como inmigrante en un triple sentido: geográfico, por el traslado familiar de la Besarabia natal a la Argentina; mental, por su "locura"; y espiritual, por su conversión al catolicismo. Como se advierte, en este trabajo, la obra poética fijmaniana solo es considerada como prueba o correlato de algunos hitos —en rigor, solo los dos últimos— de la circunstancia biográfica del autor, a quien incluso se lo identifica con San Pablo. En esta misma línea, Di Ció considera a Fijman un místico, y a su poesía, el testimonio de este hecho[96]:

94. Aclara el autor: "Preguntarnos «¿qué es el lenguaje?, ¿qué es lo místico?» llevaría un amplio desarrollo. Solo pretendo mostrar las conexiones, la relación y una cierta continuidad que percibo en estos términos, que además se expresan en la vida y poesía de Jacobo Fijman" (2007, p. 1).

95. Dice Salcedo: "En el desarrollo de la gracia, la vida de todo bautizado a su modo esta llamada a esa experiencia de encuentro, experiencia plena de vida, que se realiza desde lo cotidiano. En definitiva*: La experiencia mística cristiana recrea la experiencia vivida de modo singular por Jesús de Nazaret".* Y poco más adelante, agrega: "El lenguaje en la mística brota de la experiencia de lo inefable. Manifiesta esa misma inefabilidad" (2007, p. 2. Las cursivas son del autor).

96. En una identificación lineal y poco problematizada de vida y obra, dice Di Ció en las conclusiones de su trabajo "«El Hombre del mar» refiere el impacto causado por un hombre del todo singular. «El hombre de los ojos / Atormentados, / Que ha mirado mil auroras del mar». Este hombre, que «tiene el secreto de las claridades», lo introduce en una nueva dimensión: «Me ha entregado el don de los horizontes; / Me ha iniciado en las expansiones; / Me ha libertado de los cuatro puntos cardinales». ¿Quién es este «hombre salvaje» que «en su silencio abismal» enseña el «alma golpeada por las visiones de la inmensidad»? ¿Quién es

> En […] "Canto de cisne" leemos: "Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío" y "Se acerca Dios en pilchas de loquero". Progresivamente, la locura cede lugar a la mística. En su segundo libro *Hecho de Estampas,* "caen océanos en las noches obscuras de nuestras adolescencias en Dios". Y también, "Dios pesa", "Yo me veo colgado como un cristo amarillo" (2010, p. 5).

En una línea solidaria, Eloy Merino, en "La conversión religiosa y su *performance* en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler", lee *Estrella de la mañana* como la representación textual de la adopción de su autor del credo católico; de ahí el fervor religioso del último libro, que habría que interpretar como un aviso del poeta "a sus lectores, admiradores y censores sobre su permuta definitiva y definitoria de fe religiosa" (2010), como un intento de agradar y convencer[97]:

> Precisamente porque el poeta quiere alcanzar cotas singulares, y encantar al lector con el producto de su agonía […] es que los logros estéticos en *De Israel a Cristo* y en *Estrella de la mañana*, representan una paradoja, la mejor prueba de cómo Adler y Fijman 'actúan', *perform*, para sus lectores […]. Habría una contradicción entre la afirmación del poeta diciéndonos que sus sentimientos y emociones son tan intensos que no puede expresarlos, y entre el poema mismo, que es la refutación de lo que nos acaba de afirmar. Mientras más lograda la imagen o la apuesta ideológica, mayor la seguridad de que el lector discrimine a ambos autores positivamente entre todos aquellos otros poetas que también componen loas a Cristo, y, a la vez, más lejos estarán Adler y Fijman del objetivo primario de su poemario, que es dar a entender sin equívocos el evento

éste que lo gana y con quien Fijman se identifica hasta decir: «Ahora, yo también soy un hombre salvaje»? Teniendo presente el vigor con que Jesús entró en su vida, no sería exagerado pensar en el Nazareno. Porque también los apóstoles iban por el mar cuando se desató una tormenta y vieron que se acercaba uno por encima de las aguas. Este episodio de señorío caló hondo y suscitó adhesión [en nota al pie, Di Ció aclara: "También Buenaventura expresa su experiencia mística recurriendo a imágenes marítimas"]. Fijman es un discípulo y se reconoce ahora un «hombre salvaje», «otro Cristo» dispuesto a andar el Camino, como quien obedece al salmo que dice: «Olvida tu pueblo y la casa paterna: prendado está el Rey de tu belleza» (Sal 45, 11b-12a)" (2010, p. 6).

97. Curiosamente, Merino traza en algunas líneas que serían distintivas de la poesía de los conversos: "El poeta converso se ve en la necesidad, sentida individualmente, de aspirar a expresarse 'mejor' que sus competidores […] para que nadie dude de su sinceridad, apasionamiento, honestidad; para probar que su lírica de contenido religioso tiene un carácter legítimo, no impostado. […] [S]e ve casi obligado a mostrar más celo religioso de lo esperado o de lo razonable. […]. El converso exageraría, consciente o inconscientemente, todos los aspectos de su nuevo estado espiritual: el propósito de la conversión, su gozo en ella, las consecuencias personales" (2010).

> de su conversión, en última instancia un suceso que *no debe*[98] connotar mucho misterio (2010).

La hipótesis del crítico estadounidense resulta, a nuestro parecer, demasiado forzada, al menos en el caso de Fijman: no hay indicios textuales que lleven a relacionar tan linealmente al hablante lírico de *Estrella de la mañana* con un converso empírico y con su presunta voluntad de ser aceptado en un grupo[99], y el argumento de los "logros estéticos" como prueba del carácter performático de la conversión "lírica" es harto endeble si aceptamos que toda poesía implica necesariamente un grado —mayor o menor— de elaboración, que redunda en una diferencia ontológica insalvable entre el hablante lírico y el yo empírico. Por ello mismo, cuesta comprender cómo Merino, a la vez que considera *De Israel a Cristo* y *Estrella de la mañana* como *performances*, asevera que "en ambos subyace […] un misticismo común, que los une en pasión y entrega, así como en la dimensión de su calidad religiosa" (2010).

En "Jacobo Fijman y las vanguardias. La imagen y la sinestesia en *Molino rojo*"[100], Joaquín Roses aborda la vinculación del poeta con los movimientos de renovación estética de principios del siglo XX a través del estudio de la imagen y la sinestesia en su primer poemario. El investigador español cuestiona la vaguedad del concepto de imagen merced al cual se ha adscripto aquel libro al surrealismo y sugiere, por la predominancia de la sinestesia y de la imagen sensorial, la cercanía de este con el modernismo (2011, pp. 318-319). Esa casi omnipresencia, arguye Roses, puede explicarse no solo por razones literarias, sino también biográficas:

> Por un lado, la hegemonía de la sinestesia consolida el concepto filosófico de unidad que recorre su poesía; por otro, las conexiones entre la sinestesia y los estados trascendentes explican la derivación mística de su gran y olvidada poesía de madurez. En la sinestesia de *Molino rojo* hallamos la confirmación de una ar-

98. La cursiva es del autor.

99. Vale la pena contrastar la hipótesis de Merino con las palabras de Leonardo Senkman en *La identidad judía en la literatura argentina*: "La conversión, en estos ejemplos [Mario Zsichman, Alicia Steinberg], es la tentación del judío advenedizo que busca ser aceptado por el cristianismo. El gólgota emprendido por el poeta Jacobo Fijman, en cambio, se inscribe en otra dimensión completamente distinta: vivir en la santidad aunque pague el precio de la locura. En *Molino rojo* y *Estrella de la mañana* y *Hecho de estampas*, sus poemas no tienen como destinatarios a los ciudadanos de su país de adopción para solicitarles legitimación, sino a Dios" (1983, p. 295).

100. Trabajo originalmente presentado como comunicación en el marco del VIII VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (Tarragona, 2008) con el título "Jacobo Fijman, 'el camino más alto y más desierto'", y luego publicado, con un año de diferencia, en la revista *Texturas* y en el volumen que recoge las conferencias y ponencias de dicha reunión científica. Seguimos la paginación de este último.

> monización de realidades contradictorias que podríamos enunciar del siguiente modo: la sensualidad (sentidos corporales) de un místico (espíritu puro) (2011, pp. 317-318).

Aunque la afirmación de que la sinestesia del primer libro *explica* por sí misma el carácter místico de la poesía que le seguirá resulta quizá un tanto exagerada, Roses, apelando a la prevalencia de tal recurso, acierta al problematizar la manida idea del surrealismo de *Molino rojo*.

En 2012 vio la luz *Romance del vértigo perfecto*, antología que reúne poemas fijmanianos hasta entonces inéditos, compuestos entre 1957 y 1960. En el prólogo al libro, Roberto Cignoni, si bien afirma que, a lo largo de toda su obra, "Jacobo Fijman se sostuvo en el canto y la gracia ininterrumpidos" (2012, p. 14), y que su poetizar "pued[e] entenderse como un no apartarse de lo sagrado", aclara que este último concepto debe concebirse

> no como un transporte por los nombres divinos o cierta elevada invocación a lo Supremo, sino como la asistencia de esa quemante intensidad por la que cada cosa asciende a cada cosa, mientras colapsa el ejercicio de todo espacio de poder y de remisión a ese espacio (p. 13).

No se trataría entonces, de acuerdo con Cignoni, de "poesía mística", sino de una suerte de sacralidad de la poesía, del acto poético. En un par de notas aparecidas con motivo de la publicación de *Romance*, sin embargo, las referencias a la mística son rotundas. Jorge Aulicino, por ejemplo, al final de una reseña titulada "El extraño caso de Jacobo Fijman", concluye: "El caso Fijman debería ser visto como lo que fue: el más nítido caso de poesía mística en la Argentina, de base vanguardista y espíritu clásico" (2012). Por su parte, Reynaldo Jiménez considera que el descubrimiento de los hasta entonces inéditos fijmanianos

> … significa el reencuentro con una obra insólita, hospitalaria pero no exenta de desolación, de poderosa expresión imaginal en su trato perpetuo con lo incomunicable: poesía febrífuga, arde en vilo de una religiosidad de amplio espectro. Un poco al modo del místico[101] indomeñado, siempre que se entienda, también, en su intraducibilidad interpretante, la condición indómita de su lenguaje, entre abisal y entrañable (2012a, p. 63).

Ambos escritores coinciden en leer en la poesía de Fijman una "mística" distinta,

101. En *El cóncavo. Imágenes irreductibles y superrealismos sudamericanos*, libro de ese mismo año, el ensayista peruano, al comentar el encuentro de Miguel Ángel Bustos con Fijman en el Hospital Neuropsiquiátrico José T. Borda, vuelve a aludir al autor de *Molino rojo* como "poeta-pintor-músico-místico" (2012b, p. 355).

difícilmente definible desde los parámetros tradicionales. También Cristina Piña, en "Héctor Viel Temperley: de márgenes, exclusiones y extraterritorialidades", considera que la obra fijmaniana coincide con la del autor de *Crawl* "en ese peculiar territorio que constituye la mística[102] argentina" (2013, p. 137), aunque, a diferencia de los ensayistas antes referidos, apunta que "más allá de su condición mística y de su vanguardismo, no implica transgresiones que obstaculicen su lectura[103]" (2013, p. 139).

En el marco de un proyecto de investigación sobre poesía mística contemporánea[104], Felipe Cussen escribe "Sinestesia y dinamismo en la poesía mística de Jacobo Fijman"[105]. Siguiendo una línea similar a la propuesta por Victoria Cirlot —bajo cuya dirección se doctoró en la Universitat Pompeu Fabra— y Amador Vega, el investigador chileno juzga que es la transgresión lingüística el único síntoma del carácter místico de la poesía[106]: "[c]onsidero que el adjetivo 'mística', aplicado a la poesía, solo tiene sentido si implica una actitud de radical experimentación con la materia del lenguaje" (2013, p. 16). Al abordar la lírica fijmaniana, obra de "carácter visionario" (p. 17), Cussen aísla dos elementos, la sinestesia y el dinamismo, que estarían destinados a "activar la percepción sensorial del lector" (p. 17), como medios de transmisión de la experiencia trascendente que abrigan los versos. Su análisis, a nuestro juicio, no llega a probar la hipótesis que propone —ya que, si bien resulta sugerente pensar que es en la materialidad de la lengua donde debe pensarse la transgresión propia de la mística, atribuirle a una vivencia sobrenatural esta originalidad resulta literariamente incomprobable—, y el cotejo con poemas de la tradición sufí, tan distante del contexto de producción de los fijmanianos, resulta distorsivo. Aún más: aunque advierte que el tenor místico de la poesía debe buscarse en términos lingüísticos, el crítico apela a las declaraciones que Fijman hiciera a Zito Lema para refrendar tal carácter en *Estrella de la mañana* (p. 19).

102. La crítica entiende, con el filósofo argentino Vicente Fatone, la experiencia mística —en oposición a la religión— como "sentimiento de independencia absoluta" (2009, p. 36).

103. Agrega Piña: "… en el plano de la obra, advertimos su imbricación dentro de la tradición mística española a partir del uso de imágenes y paradojas asociadas con ellas, más allá de las variaciones formales que introduzca, desde neologismos hasta la utilización del verso libre y otras transgresiones vanguardistas" (2013, pp. 138-139).

104. "La mística en los límites de la poesía contemporánea" (Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico [FONDECYT], Chile, 2008-2011).

105. Una primera versión del trabajo fue presentada en las IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología (Pontificia Universidad Católica Argentina, 2010).

106. En "Un ensayo sobre mística y poesía contemporánea", Cussen también considera la posibilidad de incluir a Viel Temperley en el campo de esta lírica: "… es posible encontrar a quienes efectivamente escriben desde una creencia religiosa y a partir de experiencias que quizás podrían calificarse de místicas. Un caso conmovedor es *Hospital Británico*, escrito por el argentino Héctor Viel Temperley tras una trepanación" (2011, p. 17).

En una interesante comunicación presentada en las V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética, Teología, María Lucía Puppo concibe, con San Buenaventura, la mística como "conocimiento experimental de Dios" —en el cristianismo, particularmente, con la persona de Cristo— (2013, p. 2) y, a partir de allí, traza un recorrido por algunas expresiones poéticas de este tipo. Antes de ello, distingue otras especies líricas, como la religiosa, ascética o espiritual[107] —donde incluye a Francisco Luis Bernárdez[108]—, y aquella que recurre al imaginario místico[109] —entre cuyos exponentes figuran Juan Gelman, Hugo Mujica y Enrique Solinas—. Como referentes de la poesía mística argentina, la investigadora cita a Fijman, cuyo poema "XX", de *Estrella de la mañana,* "expresa la fusión con Cristo" (p. 7); a Miguel Ángel Bustos, quien, en *El Himalaya o la moral de los pájaros*, "propone una vuelta de tuerca a la imagen tradicional del ascenso" (p. 8); y a Héctor Viel Temperley, "que hizo del ritmo verbal un camino interior y de la poesía un ejercicio respiratorio que involucra el cuerpo y el alma" (p. 9).

Graciela Maturo le dedica a Fijman dos breves ensayos en los que lo califica, en varias oportunidades, de "místico"[110]: "La exaltación del poeta Jacobo Fijman en la obra de Leopoldo Marechal" y "Jacobo Fijman, poeta místico", continuación del anterior. En este último, escribe la investigadora:

> Fijman es un poeta místico, es decir que en nuestro entender realiza el nivel más alto del conocimiento, aquel que se produce por participación en el Ser. […] [É]l mismo reconocía el paso de los estados delirantes de *Molino Rojo,* donde acaso merecía la denominación de *místico en estado salvaje* adjudicado por

107. Según Puppo, esta poesía "incluye poemas que asumen la alocución a Dios" y otros que "recurren a referentes de la fe […] con el fin de expresar su vínculo con el mundo sobrenatural. En estos textos el imaginario cristiano no es un simple dato cultural, sino que está al servicio de una fe personal que el poema hace pública" (2013, p. 3).

108. Una línea de análisis similar es empleada por Ana María Rodríguez Francia, quien, aunque en su libro *Perspectivas religiosas en la poesía argentina* (1995) no utiliza explícitamente la categorización que propone Puppo, considera también a Alfredo R. Bufano en el grupo de aquellos que se sirven del imaginario cristiano para dar cuenta de su fe.

109. Aclara la investigadora: "Generalmente se trata de poemas que establecen vínculos intertextuales con los místicos del pasado o con las cosmovisiones orientales, que también invitan al despojamiento de lo mundano, el camino del desierto y la experiencia del vacío. Considero que en estos casos podemos hablar de poéticas que exploran el imaginario místico sin que ello implique necesariamente dar cuenta de una experiencia de unión con Dios" (2013, p. 4).

110. En el repaso que hace de las influencias del ultraísmo en el movimiento poético surrealista argentino, Maturo dice del autor de *Estrella de la mañana*: "La obra mística y visionaria de Jacobo Fijman […] plantea un problema inherente a toda poesía místico-religiosa. Por cierto, no se trata de poesía de tema religioso, sino de una visión del mundo en que lo sobrenatural, lo mágico, lo maravilloso, conviven con los datos inmediatos de la cotidianidad" (2015, p. 62).

> Claudel a Arthur Rimbaud, a la mística nocionalizada y comprendida teológicamente de su segundo libro *Hecho de Estampas* […]. En su tercer libro, *Estrella de la mañana,* ya bautizado, el poeta siente fluir sobre él la gracia santificante que se expresa en poemas de gran plenitud contemplativa, sin anular por ello la vigilancia crítica (2014, p. 108).

Las palabras de Maturo resultan un tanto abstractas al no estar contrastadas con los versos fijmanianos, sino solo con fragmentos —que reproduce sobre el final del capítulo (2014, pp. 109-111)— de la entrevista que el poeta le concediera a Zito Lema –que califica de "apuntes autobiográficos" (2014, p. 62) en la breve mención que del autor de *Molino rojo* hace en su *El surrealismo en la poesía argentina*–.

Una de las tesis más recientes que abordan parte de la obra fijmaniana es *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX*, de Tomás Vera Barros, publicada en 2015. Si bien contempla solo una limitada parte de la bibliografía crítica sobre la lírica de Fijman[111] —lo que lo lleva quizá a aseveraciones demasiado rotundas sobre la novedad de algunas de sus propuestas[112]—, y aunque un par de interpretaciones nos resultan difícilmente compartibles[113], el investigador,

111. Al momento de repasar los antecedentes críticos sobre *Estrella de la mañana*, están mencionados únicamente Ruth Fernández, Juan Jacobo Bajarlía (1992), María Amelia Arancet Ruda (2001), Eloy Merino (2010), Naomi Lindstrom (2009) y Francine Masiello (1986).

112. Dice, por ejemplo: "Aunque dominen la composición los recursos lógicos y sintácticos, interesa la sinestesia […] como figura bisagra: este recurso, transitado por la poesía moderna, obedece tanto a la experiencia mística sobre la que la crítica insiste, como a una impronta simbolista, que busca recursos para expresar la experiencia de lo inefable. En este hiato es que se puede calibrar la potencia experimental de Fijman" (2015, p. 65). Filiación, la del simbolismo, que ya había sido sugerida por Roses (2011).

113. En primer lugar, al comparar la no profusión de recursos retóricos en el último poemario fijmaniano y la poesía hebrea antigua, Vera Barros afirma: "la austeridad retórica es también un rasgo propio de la poesía hebrea antigua, pero JF lo potencia, desarrolla un mayor rango de (in)expresividad" (2015, p. 70). En segundo lugar, cuando analiza el epígrafe del libro, establece una relación —a nuestro juicio, no lo suficientemente fundamentada— con la dictadura de José Félix Uriburu: "«Al vencedor le daré/concederé/lo haré…» es una fórmula común a los siete mensajes a las siete iglesias (Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardis, Filadelfia, Laodicea). El don específico de Tiatira es la autoridad y la estrella de la mañana. El primero puede acompañar una cuestión política contextual: el estado policial de Uriburu como un apocalipsis, el Estado de facto como un estado escatológico" (2015, p. 55). En relación con esto último, Vera Barros considera, en la línea propuesta por Merino, que *Estrella de la mañana* es algo así como una *performance* de la conversión religiosa de su autor, una prueba para sus lectores de que su nueva fe es asumida genuinamente: "Esta certificación obedecería seguramente a las condiciones de su tiempo: antisemitismo, resurgimiento de la Iglesia, vinculación con los intelectuales católicos: […]. Estos serán los propios del celo del converso (al cristianismo y a la nacionalidad argentina), especialmente en la época de alianza de Iglesia, Ejército y Poder político cristalizada y demostrada en el furor confesional del Congreso Eucarístico" (2015, p. 61).

mediante un exhaustivo análisis fonomorfosintáctico de algunos poemas[114], acierta al ubicar la atipicidad de la lengua poética fijmaniana en la vuelta a la tradición hebrea y su reelaboración:

> En definitiva, EMŃ es una fuga hacia las fuentes (hebreas antiguas y místicas cristianas), que emprende JF no para refugiarse en ellas sino para reinventarlas. Fijman estaba escribiendo con procedimientos del AT en pleno auge de las vanguardias. Es por eso una poética de fuerte tensión entre la tradición más remota y la "novedad" más exaltada (2015, p. 77).

En otras palabras, "[l]a cualidad experimental de la poética fijmaniana reside justamente en la encrucijada de estos registros, lenguajes, géneros y tradiciones: vanguardia, música, oralidad, tradición oral, poética bíblica" (p. 72). Es precisamente por este carácter experimental que destaca Vera Barros que nos resulta difícil pensar, con él y Merino, que este lenguaje poético fue concebido para agradar a sus contemporáneos. Más bien, pensamos, como desarrollaremos oportunamente, que se trata del elemento central de un proyecto marginalizante.

Respecto de la mística, Vera Barros, en un primer momento, se vale de una declaración de Fijman[115] en la entrevista con Zito Lema para "tomar la dimensión religiosa como un aspecto de la coyuntura histórica, presente en el universo de la obra". "Con ello —dice el investigador— se la libera del delirio místico" (p. 48). Pero omite así que, en el referido reportaje, el poeta "habilita" ambas vías —la mística, no entendida como patología, sino como "estado" (véase Zito Lema, 1969a, p. 11), y la coyuntural— para caracterizar *Estrella de la mañana*, con lo que, si sus dichos son considerados como elemento de análisis —procedimiento que, en nuestro trabajo, hemos decidido descartar—, ambas posibilidades deberían ser contempladas. A pesar de su rotundidad, el investigador, que rechaza las interpretaciones que sitúan la mística como única clave de

114. Vera Barros estudia los "cantos" III, IV, VI, XX, XXI y XXII. Resulta sugerente su propuesta de que *Estrella de la mañana* "es un solo largo poema no solo por la anotación del índice y por la continuidad ordinal, sino por la reiteración de motivos y estribillos, imágenes y estructuras paralelísticas" (2015, p. 62). Creemos, sin embargo, que restaría explicar —y para ello bien podría apelarse al "plan original" del que habla Arias en su "Presentación de *Estrella de la mañana*" (2005d)— por qué no forman parte de ese único canto las composiciones no numeradas: "Adoración de los Reyes Magos", "Pampa de una noche y un día con su noche", "Canción de la visión real de la gracia" y "Canción de los ángeles de la muerte".

115. Ante la pregunta "¿Cómo ubica su obra en relación con el momento cultural y social en que fue escrita?", Fijman responde: "*Estrella de la mañana* corresponde a la época más oscura que yo he conocido en este país. La gente era perseguida de la manera que ha sido establecida en el Apocalipsis" (Zito Lema, 1969a, p. 13). Vera Barros cita la entrevista de una versión abreviada (disponible en internet: <http://critica.cl/literatura/vida-y-obra-de-jacobo-fijman>) del artículo "Una crónica de la vida y obra de Jacobo Fijman" (2003), de Leonardo Iglesias, en el que se transcriben fragmentos del reportaje.

análisis del libro, no descarta la influencia que esta tradición tiene en la concepción del lenguaje poético del último poemario. Por ejemplo, al analizar el "canto" "VI", escribe:

> [la] restricción o austeridad léxica bien podría proponer un *minimalismo*[116] semántico. Pero sería un error leer la materia significante de nuestro objeto exclusivamente a la luz de las premisas de esta estética: tenemos que considerar más bien un ascetismo o constricción poética, ligado a lo religioso como vía de acceso a la mística (2015, p. 70).

Alicia Saliva[117], en "Donde sucede la unión: la metáfora nupcial en *Molino rojo* de Jacobo Fijman. Los espacios de la danza y la música", aborda, como sugiere el título del texto, algunos poemas[118] del primer libro fijmaniano sirviéndose del concepto de "metáfora nupcial" que Paul Ricœur propone al analizar el *Cantar de los Cantares*[119]. De acuerdo con la estudiosa, algunas características de la noción de "nupcialidad", específicamente, "el movimiento de amor, la búsqueda continua, el deseo de ingresar en un nivel que no es el acostumbrado y que metaforiza la apertura hacia el eros del ágape" (2015a, p. 93), se advierten en las composiciones que aborda, asociadas todas a la danza y la música, "espacios donde el sujeto vive la unión y el gozo que de ella nace" (p. 98)[120]. No obstante el interés que reviste el incorporar las ideas del filósofo francés a la crítica fijmaniana, el artículo no parece ir más allá de una reconversión terminológica, ya que repite en buena medida las conclusiones a las que llega Arancet Ruda en el capítulo segundo de *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas* (2001, p. 25-72), aunque apelando al concepto ricœuriano de metáfora nupcial tamizado por la lectura que hace Avenatti de Palumbo en *Presencia y ternura.*

116. La cursiva es del autor.

117. La autora también escribió "De la poesía de Jacobo Fijman al cine de Gustavo Fontán. *Canto del cisne*: renuncia, dolor y sacralidad en la visión del otro" (2015b), artículo donde analiza el modo en el que el referido director interpreta audiovisualmente parte de la poesía y la vida del autor de *Molino rojo*. No consideramos este trabajo *in extenso* por no estar abocado propiamente al estudio de la lírica fijmaniana.

118. Las piezas son "Vísperas", "Mañana de sol", "Toque de rebato", "Cópula", "Alegría", "Despertar", "Antigüedad" y "Las blancas torres". En este sentido, el nombre del artículo resulta un tanto impreciso.

119. Véase "La metáfora nupcial" (2001, pp. 275-311), capítulo de *Pensar la Biblia*, libro editado por Ricœur y Lacoque.

120. Aquí Saliva hace una breve referencia explícita a Fijman como un místico: "Los místicos utilizan el lenguaje del amor natural para hablar de la experiencia constatable, incluso físicamente, de una unión espiritual, y como veremos así ocurrirá en Jacobo Fijman" (2015a, p. 74). No obstante, en la página siguiente subraya su abordaje textual: "Si bien la creación del poeta ucraniano (¿!) nace singularmente vinculada a su experiencia vital, podemos acercarnos a él de forma adecuada solo a través de los textos que consideren su mundo poético como un *corpus* conscientemente elaborado y con una buscada estructura" (2015a, p. 75).

Discípula de Lindstrom, Stephanie Anna Malak[121], en su tesis doctoral titulada *Transcending Immanence: Poetic Reason and Mysticality in Twentieth Century Christian and Jewish Latin American Poetics*, propone el concepto de "*mysticality*" —cuya traducción al español sería, aproximadamente, "misticalidad"— para caracterizar la producción lírica —aquí incluye lo que comúnmente se denomina "prosa poética"— de un grupo de autores latinoamericanos: los cubanos Fina García Marruz y Cinto Vitier, la brasileña Clarice Lispector y el propio Fijman. La estadounidense propone la referida noción —entre "religión" y "religiosidad" (2016, p. 3)— como alternativa a la de "mística" y a la de "neo-misticismo", asociadas a una doctrina y una tradición. A diferencia de estas, la "misticalidad" se define como un empleo —moderno y posmoderno— de la retórica asociada a la literatura mística, pero con fines profanos (p. 5), por lo que puede ser cultivada por autores que no sean considerados "místicos" (p. 4). Más cercana a la idea de "experiencia interior" de Bataille que a la de experiencia mística tradicional (p. 52), la "misticalidad" estaría entonces caracterizada por cuatro rasgos (p. 55): el ya mencionado *"mystical rhetoric/language"* en oposición a una ortodoxia judía o cristiana; la unión o comunión simbólica con lo "otro" (*"symbolic communion or unión with 'other'"*), a diferencia de la unión con Dios de la mística tradicional; lo profano divinizado (*"the profane divinized"*) contra lo divino propiamente dicho; y un acercamiento similar al místico (*"likely mystical approach only"*), aunque no propiamente ni con tales fines. El ejemplo empleado por Malak para ilustrar su concepto es "El Aleph", de Borges, cuento en el que, sostiene la investigadora, *"[t]he experience is a mystical-like, yet not religious; intense but not ecstatic; there is awareness of the infinite cosmos but not an innate understanding of it. Mysticality, then, aims to provide an alternate identification to this sort of writing"*[122] (p. 59).

Malak aborda luego la lírica fijmaniana en paralelo con la de Cintio Vitier para demostrar que ambas son productos "misticalísticos" de la práctica de la religión de cada poeta (p. 108). Los matices "místicos" de la obra del autor de *Molino rojo* responden, siguiendo el razonamiento, a la necesidad que este tenía de *"to establish creative self-expression, as a formidable writer, in the face of mental health struggles"*[123] (p. 109). Como se advierte —y ella misma declara: *"his psychosis will play a role in my analysis"*[124] (p. 109)—, la crítica considera la circunstancia biográfica e histórica de Fijman como

121. Su otro director fue César Salgado.

122. "la experiencia es similar a la mística, aunque no religiosa; intensa, pero no extática; hay conciencia del cosmos infinito, pero no un entendimiento innato de él. La misticalidad, entonces, apunta a proporcionar una identificación alternativa a este tipo de escritura" (la traducción es nuestra).

123. "establecer una expresión propia creativa, como un escritor formidable, a pesar de las luchas por su salud mental" (la traducción es nuestra).

124. "su psicosis jugará un rol en mi análisis" (la traducción es nuestra).

contracara de su poesía, rasgo que compartiría con su par cubano: *"Both writers' poetic journeys exemplify the overcoming alienation, an alienation that is endemic to their* 'ser' *but also to their homelands as during both men's lives, dictatorship in the form of Batistato and Peronism ensued"*[125] (pp. 110-111)[126]. Sirviéndose no solo de su obra poética, sino también de la entrevista que le hizo Zito Lema —como si de un metatexto se tratara—, la estudiosa sostiene que Fijman fue un "genuino" converso (p. 130) y que el empleo que este hace de la "misticalidad" está destinado a *"to understand the cosmos, or attempting to approach God through one's own body, and through the materials of the body"*[127] (p. 143). Para sostener esta idea, Malak apela a un trabajo nuestro y afirma que la síntesis entre cuerpo y enfermedad que aparece en las composiciones de *Molino rojo* constituye, en nuestras propias palabras que ella cita (pp. 145-146), una "evolución poética que remite a una experiencia de trascendencia" (Cárcano, 2013a, p. 49). Contra lo que sugeríamos entonces, hoy descreemos de la posibilidad de que puedan extraerse conclusiones biográficas lineales —y más del tipo de experiencias trascendentes— de un texto lírico. Por idénticas razones, aunque estamos de acuerdo con la idea de que Fijman "construyó" un "canon" personal[128], juzgamos que caracterizarlo —apelando nuevamente a nuestro artículo— como la "cifra" de "un misterio" y de "una paradoja" (2013a, p. 57), como el "logos" que adopta el autor, es, por lo menos, poco operativo en términos literarios.

125. "La trayectoria poética de ambos escritores ejemplifica la superación de la alienación, una alienación que es endémica propia de su '*ser*', pero también de sus países natales durante las vidas de ambos hombres, la dictadura en la forma del batistato y del peronismo" (la traducción es nuestra).

126. La autora va aún más lejos cuando afirma que los tres libros que publicó *"certainly mirror Fijman's own apprehension regarding identity and belonging, coming out fifteen to twenty years before the advent of Peronism. However, I place importance on the way in which Fijman himself wrestled with understanding his place as an outsider in Argentina […]. Perhaps Fijman's writing addresses the very uncertainties that were to come for his adopted homeland"* ("ciertamente reflejan el propio temor de Fijman respecto de la identidad y la pertenencia, aparecidos de quince a veinte años antes del advenimiento del peronismo. De todos modos, le doy importancia al modo en que Fijman mismo intentaba entender su lugar como un forastero en la Argentina […]. Quizás la escritura de Fijman consigna las incertidumbres mismas que estaban por venir en su país adoptivo") (la traducción es nuestra).

127. "entender el cosmos o a intentar aproximarse a Dios mediante el propio cuerpo y sus materiales" (la traducción es nuestra).

128. *"Fijman is able, in his own way, to establish his canon, that expresses a proprietary blend of Catholicism and Judaism, derived from his poetry. His canon is a body of poetry, which is consistently 'Fijman' during the span of his lifetime and to which he is fiercely loyal. Fijman is a devout believer, through and through, and the 'Fijmanistic' canon he produces highlights his acts of faith, as he understands them"* (Malak, 2016, p. 171) ["Fijman, a su modo, establece su canon, que expresa una mezcla propia de catolicismo y judaísmo, derivada de su poesía. Su canon es un cuerpo de poesía que es consistentemente 'Fijman' durante el período de su vida y al que es ferozmente leal. Fijman es un creyente completamente devoto, y el canon 'fijmanístico' que produce subraya sus actos de fe, como él los entiende"] (la traducción es nuestra).

En síntesis, para Malak, tanto la obra de Vitier como la de Fijman serían ejemplos de superación de su propia ajenidad y de la alienación imperante en sus respectivos países. La "misticalidad" de su poesía sería, en este sentido, sintomática de su condición y, a la vez, sanadora (2016, p. 224): su propia *"way to express a new or 'reborn' cultural identity"*[129] (p. 225).

Por último, antes de repasar los trabajos dedicados a otros poetas cuya obra ha sido calificada de mística, debemos mencionar las aproximaciones a la lírica fijmaniana que, en esta línea, nosotros mismos hemos realizado. En "Hacia la Nada Absoluta: la Muerte y la Noche como Simbólicas Cardinales de la Expresión Mística de Jacobo Fijman" (2011), partiendo de idea certeauniana de "mística" como discurso, propusimos un acercamiento a la producción posterior a *Estrella de la mañana* a partir de dos simbólicas que la atraviesan: la de la muerte y la de la noche. Poco después, con "De la sinestesia al símbolo: una posible clave de unidad entre *Molino rojo* y la producción lírica posterior de Jacobo Fijman" (2014b), estudiamos cómo la sinestesia del primer libro anticipa el símbolo del último, con el que supone una continuidad y en el que se plasma plenamente la "mística" del poeta. Luego, en dos textos (el ya referido "Dios, cuerpo y poesía: la inscripción de la corporalidad en Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley" [2013a] y "Dos formas de una búsqueda de Dios: Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley" [2016])[130], formulamos un cotejo del modo en que aparece el cuerpo en la obra de Fijman y la de Viel Temperley, dos modos "místicos" atípicos y notablemente disímiles entre sí. Finalmente, "El margen como condición: el *locus* de enunciación de Jacobo Fijman" (2014a) y "«Con los ojos en la noche»: Jacobo Fijman y su poética del margen" (2015) son dos estudios que ponen de relieve el proyecto marginalizante del autor y cómo la lengua poética a la que llega en sus obras de madurez constituye su "mística". Si bien las rectificaciones en cuanto al enfoque han sido múltiples y variadas, desde el comienzo de nuestra investigación, hemos creído que el modo en que Michel de Certeau comprende la mística es el más propicio para un abordaje literario. Por ello, su concepción a este respecto recorre todos los textos que hemos publicado hasta el momento.

Contemporáneos de Fijman, Ricardo Güiraldes (1886-1927), Ricardo E. Molinari (1898-1996), Francisco Luis Bernárdez (1900-1978), Juan L. Ortiz (1896-1978), Olga Orozco (1920-1999) y Alejandra Pizarnik (1936-1972) también aparecen entre los nombres que se han asociado con la poesía mística en nuestro país, aunque los

129. "manera de expresar una nueva o 'renacida' identidad cultural" (la traducción es nuestra).

130. También Laura Estrin aborda comparativamente la poesía de estos autores, a los que considera místicos, pero su enfoque hace hincapié en el tema de la locura y en la mezcla de discursos: "Fijman y Viel Temperley cruzaron diversamente arte, saber y una singular mística, pero no salieron indemnes, la locura hizo sede lindera en su obra Sus poemas fueron así esa potente supervivencia y circulación de distintos discursos que traspusieron otras lógicas en la poesía argentina contemporánea" (2015).

trabajos que apuntan en esa línea son significativamente más escasos que los dedicados al autor de *Molino rojo.*

Si bien compuso un libro titulado *Poemas místicos*[131], que sería publicado póstumamente (1928), las pocas consideraciones críticas que inscriben a Güiraldes en el ámbito de la literatura "espiritual" —al decir de Alberto Giordano (2009)— se abocan al estudio de su recientemente aparecido *Diario* y no a su producción lírica. Una de las llamativas excepciones es la tesis *Realidad y mito, poesía y mística en Ricardo Güiraldes*, defendida por Andrea F. Emanuele de Prieto en 1971, en la Universidad de Buenos Aires. Allí, la investigadora subraya la continuidad temática de toda la obra güiraldiana, califica *Xaimaca* de "canto místico con un alto trasfondo psicológico" (1971, p. 287) y concluye que, sobre el final de su vida, "el poeta va cediendo más y más el sitio al pensador, místico subyugado por la figura de Cristo Hombre" (pp. 287-288). Con todo, no queda claro en ningún momento a qué noción de "mística" se apela para sostener esas aseveraciones; más bien, pareciera que el término se utiliza en su sentido más laxo, con un matiz panteísta, merced a la divinización de la naturaleza. Lo mismo podría decirse del uso de "mística" en "Por los campos de Güiraldes: segunda siembra y mística *avant-garde*", prólogo de María Gabriela Mizraje al *Diario. Cuaderno de disciplinas espirituales*, en el que "mística" bien podría leerse como una espiritualidad cercana al ocultismo. Una excepción a este respecto es el texto "Ricardo Güiraldes, el Sendero de la Mística", en el que Javier Mercado lee el *Diario* güiraldiano a la luz de las corrientes espirituales de Oriente que el autor practicó. Su "mística" sería, en este sentido, un sincretismo de doctrinas y prácticas, incluida la propia práctica escritural:

> … Güiraldes experimenta un tránsito que se inicia en un ateísmo racionalista y termina en una espiritualidad sincrética de raigambre cristiana. Al tiempo que toma distancia de la filosofía occidental y del dogma cristiano, nutre su diálogo con diferentes autores del ámbito de la filosofía perenne, la teosofía y el orientalismo. En este vasto campo, parece orientarse con gran solvencia gracias a las lecturas de Guénon y Ramakrishna, y redescubre los aspectos menos visitados de su propia tradición cristiana. Igualmente, se autoimpone, cada vez con mayor

131. En "La actitud religiosa de Ricardo Güiraldes", Pedro Luis Barcia advierte: "El mismo año posterior a la muerte del poeta en que aparecieron sus *Poemas solitarios*, su esposa edita *Poemas místicos*, un parvo libro de cuatro textos fechados hacia 1923. Más allá de que el adjetivo titular sea excesivo o lo parezca, estos poemas muestran sí una apertura a lo divino, manifiesta en los vocativos mismos «Señor», «Mi Dios». Pero distingamos calificaciones. Es frecuente, en la crítica literaria, extranjera y argentina, aplicar con liviandad el adjetivo «místico» a poemas que distan mucho de serlo según aplicamos esta calificación a las liras de san Juan de la Cruz o a *Las moradas*, de santa Teresa. En este terreno debemos ser cautelosos, y no confundir, como se hace, poemas de tema religioso o de actitud religiosa, con poemas místicos. Digámoslo claramente: no hay poesía mística en la Argentina, pese a ser, quizá, el país de Hispanoamérica de mayor caudal de poesía religiosa de alto nivel estético. Ni Marechal, ni Bernárdez, ni Castiñeira de Dios, son poetas místicos" (2006, p. 85).

> rigor, el seguimiento riguroso de una serie de ejercicios que se vinculan con la respiración, las posturas corporales, la oración y la búsqueda del silencio interior. Es decir que logra conformar un sincretismo sólido y valedero que podríamos llamar «yoga cristiano». También podríamos caracterizarla como una espiritualidad cercana a la tradición hesicasta, en especial la versión difundida a partir de Gregorio Palamás. […].
> Como característica adicional —y cosa poco frecuente dentro de la literatura argentina—, los textos con los que trabajamos no solo describen, reflejan o teorizan sobre ese camino espiritual. Al mismo tiempo, también son el camino. En Güiraldes, la práctica de la escritura, durante la última parte de su vida, se parece mucho a la práctica de la oración continua. Es un constante revisar sus escritos anteriores y los presentes para desentrañar el mensaje espiritual que en ellos reside. Es una forma de meditación y concentración para llegar a la contemplación de lo divino (2016, p. 48).

Otra concepción particular del entorno natural asociada al misticismo lírico aparece, según han señalado algunos críticos, en la poesía de Juan L. Ortiz: Oscar del Barco, quien le ha dedicado diversos trabajos, afirma que el poeta "vive en un panteísmo místico gozoso" (1996, p. 98), ya que su lírica afirma una ascensión del hombre a la par de la naturaleza, de la que no abdica y con la que, por el contrario, comulga en un tiempo ideal[132]; Alfredo Veiravé habla de una "mística orientalista"[133] (1984, p. 45), "[p]oesía de inmersión en el todo de la naturaleza espiritualizada" (1984, p. 113); Edelweis Sierra comenta que "si bien excluyendo positivamente la Revelación judeo-cristiana y el dato confesional de cualquier filiación, [esta poesía] ingresa genéricamente en la dimensión mística" (1976, p. 126); Roberto Retamoso y Héctor A. Piccoli argumentan que los versos de Ortiz nos conducen hacia el éxtasis, "porque nos despoja[n] del ser-en-sí y nos abren al ser-fuera-de-sí" (1997, p. 69), razón por la cual "resulta legítima la inscripción de [su] nombre […] en la serie de los grandes místicos de lengua española" (1997, p. 73). Como se desprende de estos ejemplos, el empleo de "mística" referido a la producción de Juan L. Ortiz caracteriza siempre una forma de panteísmo, de comunión con la naturaleza entendida como el todo, concepción significativamente alejada de la idea tradicional de "mística".

Salvando las obvias diferencias, las referencias a un misticismo indeterminado en

132. Resulta ilustrativa la distinción que establece del Barco entre Ortiz y la poesía religiosa: "Entre el poeta religioso que considera que todas las cosas son obra de Dios, y J. L. Ortiz, para quien todas las cosas *son* Dios, se abra una hiancia esencial en el orden poético, la misma que separa a los poetas que convierten a la tierra en un objeto de canto y J. L. Ortiz que se suprime para celebrar la epifanía de la tierra que canta como tierra en su sacralidad" (1995, p. 41).

133. Véase, por ejemplo, "La armonía del devenir: zen y poesía en Juan L. Ortiz" (2014), de Tania Favela Bustillo, una aproximación a las relaciones entre la poética del autor y el *satori* de la filosofía zen.

relación con la naturaleza y el mundo también aparecen en la crítica dedicada a la poesía de Ricardo Molinari: Narciso Pousa habla del "pavor místico" que provoca lo inmedible que rodea al hombre, que, en el autor de *El huésped y la melancolía*, se transforma en "medida del alma" (1961, p. 31); Julio Arístides se refiere a una "búsqueda mística de la intersubjetividad entre el poeta y las cosas del mundo" (1965, p. 29); Gabriela Susana Puente escribe:

> El poeta se exilia en la naturaleza, lugar del despojamiento salvífico, para llegar al reintegro final con la totalidad. Tiene necesidad de vivenciar el acto unitivo, en una suerte de abrazo místico con el Absoluto. Añora algo que poseyó en otro tiempo, ahora perdido (1984, p. 49).

Magdalena de la Torre, sin embargo, no duda en calificar a Molinari de "poeta místico" a la usanza de San Juan de la Cruz por su "estatismo", "su modo de sentir" contemplativo, su "desasimiento del mundo" (1971, p. 125). Según la investigadora, el misticismo de Molinari, aunque apela a lo material para el ascenso, no cae en el panteísmo, ya que no concibe a las cosas como Dios, sino a Dios en todas las cosas (1971, p. 133). Como Menéndez y Pelayo frente a la lírica del *Cántico espiritual*, de la Torre, que cita al estudioso español, se refiere a la lírica molinariniana como algo venido de otro lado:

> Al brotar su poesía de esta actitud constante de contacto con Dios, concebida, sí, en las oscuridades del ser, se expresa con un aparente ilogismo que […] es síntesis conceptual, es superabundancia de sentido. El poeta místico se expresa a través de un sistema de símbolos que significan más que ellos mismos; aunque ellos sean tomados de la naturaleza que rodea al poeta, se nos aparece el lenguaje como un lenguaje profético, cuyos jeroglíficos no son a veces muy difíciles de determinar, solo sentimos llegar a ellos aproximadamente (1971, p. 134).

Francisco Luis Bernárdez es, por lo general, caracterizado como "poeta religioso", aunque existen un par de trabajos críticos que sitúan su producción en el ámbito de la "mística". José María Alonso Gamo, al comentar *El buque*, se refiere a este primer libro como una "vía mística. El camino es el mismo que siguieran un San Juan o una Santa Teresa" (1951, p. 103); opinión similar a la que Arturo Capdevila (1962, p 319) expresó al darle la bienvenida al poeta a la Academia Argentina de Letras. Por su parte, en un artículo reciente, Lucas Adur concibe ese mismo poemario "como la narración de una experiencia mística" (2014, p. 156):

> … la obra de Bernárdez constituye una apropiación muy *sui generis* de la tradición mística y, especialmente, de la representada por Juan de la Cruz. Si bien

> se perciben algunas afinidades formales y temáticas, el autor no recurre a las paradojas o al imaginario erótico-unitivo del reformador carmelita, sino que apela a un discurso conceptual, fuertemente modelado por la teología escolástica (2014, p. 157).

Se trata, en definitiva, para Adur, de un uso particular, didáctico, de la mística; empleo que Borges, en diversos textos, objetará.

Mención aparte merecen Alejandra Pizarnik y Olga Orozco, figuras poéticas cuyas obras han incitado una ingente bibiografía crítica, mayor —probablemente— que la escrita sobre cualquier otro de los autores mencionados en este apartado. Empero, si bien sería imposible reseñar aquí todos los textos en los que se estudian las relaciones entre la lírica pizarnikiana y orozquiana y las distintas tradiciones místicas, gnósticas o esotéricas[134], no son muchos —en relación con el total de lo escrito— los trabajos que van más allá de la constatación de tales afinidades y postulan el carácter explícitamente "místico" de estas producciones, lo que sí sucede en los abordajes de las obras de otros poetas, sobre los que se ha investigado menos, pero casi siempre en el sentido del misticismo. Según Carolina Depetris,

> [l]a posible cercanía de la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik con el camino místico hacia la trascendencia ha sido señalada por algunos estudiosos (por ejemplo, Graciela de Sola [Graciela Maturo], Anna Soncini, Cristina Piña), pero no ha merecido hasta el momento un análisis con detenimiento (2001, p. 26).

Precisamente a ello se aboca la propia investigadora en su tesis doctoral (2001), parte de la cual sería posteriormente publicada bajo el título *Aporética de la muerte: Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004). Allí, luego de un repaso por las propuestas de aquellos críticos[135], Depetris postula una "poética de la desnudez" pizarnikiana, que

134. Las referencias en este sentido, como decimos, son numerosísimas. Sin ánimo de exahustividad, sugerimos, para el caso de la autora de *Los juegos peligrosos*, los trabajos compilados por Inmaculada Lergo Martín en *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética* (2010); *La Escritura Poética de Olga Orozco* (2010), de María Elena Legaz; la "Nota Preliminar" (1984) escrita por Cristina Piña en *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, y los trabajos de Gustavo Zonana "La Biblia en la poesía y la poética de Olga Orozco" (2016) y "La poética de Olga Orozco en sus textos" (2007). En lo que respecta a la bibliografía sobre la autora de *Árbol de Diana*, subrayamos *Límites, Diálogos, Confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* (2012) y *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*, de Cristina Piña; *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser* (2003), de Ana María Rodríguez de Francia; y *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra* (2011), tesis de María Isabel Calle Romero.

135. Remitimos al lector a este panorama de la crítica pizarnikiana. Además de los estudiosos mencionados, en el capítulo segundo de su tesis, "La literatura crítica sobre Alejandra Pizarnik", Depetris revisa también

—como el *quietismo* de Miguel de Molinos, la *experiencia interior* de Georges Bataille o la *espera* de Simone Weil— tiene, por fin último, no la unión con lo divino, sino el despojamiento, la muerte:

> Pizarnik ensaya, en los escritos a partir de 1968, las maneras de morir, de desnudarse, de desprenderse de sí en lo Otro como vía de trascendencia, no hacia lo divino como sucede con la mística, sino hacia una instancia unitiva que ponga solución al denso contrapunto de contrarios en que su ontología y su poesía se debaten, una forma de traspasar el rebote especular que pone la dinámica reflexiva o dialógica en su poética. Proponemos llamar "poética de la desnudez" a este ejercicio de despojamiento de todo ser, de todo saber y de todo hacer poéticos como vía unitiva en dirección hacia la *transparencia* de la alteridad ulterior de la muerte (2004, pp. 62-163)[136].

Se trataría, entonces, de una poesía "mística" peculiar, no tradicional —si con este último calificativo se entiende aquella que se construye a partir del modelo que significa la obra sanjuanista—. Esa desnudez ontológica de la que habla Depetris sería, entonces,

> … lo que desborda el vínculo de Pizarnik con el surrealismo y funda una nueva referencia estético-poética en los ejercicios de trascendencia mística y, en especial, de una mística *invertida* […], sustentada en la intención teleológica, o mejor «a-teleológica», de desposesión absoluta de ser, de saber y de hacer[137] (2004, p. 177).

Por su parte, Sarah Martín López, en su tesis *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*, se pregunta si es posible considerar a estas poetas como "místicas modernas". La respuesta a la que arriba no es concluyente: si al principio —siguiendo a Manuel Ruano y a Juan Gelman para el caso de la autora de *Los juegos peligrosos*, y a Francisco Lasarte y Florinda Goldberg para el de la otra escritora— admite las vinculaciones de sus obras con la mística, luego, apelando a un pasaje —incluido como epígrafe— del primer tomo de *La fábula mística*[138], pone en duda la posible adscripción sugerida en la interrogación inicial:

trabajos de Ivonne Bordelois, Francisco Lasarte, Enrique Molina, Enrique Pezzoni, Eduardo González Lanuza, entre otros.

136. Las cursivas son de la autora.

137. Las cursivas son de la autora.

138. El pasaje en cuestión, extraído de la introducción de la obra, reza: "Lo que debería estar aquí no está: sin ruido, casi sin dolor, esta constatación está presente. Atañe un lugar que no sabemos localizar, como si

> … esos mismos dos polos [ausencia-presencia] vertebran las poéticas de la desaparición articuladas alrededor de la conciencia, de la explicitud y de la reflexión sobre de la intermitencia ausencia-presencia que configura al lenguaje, al sujeto y al conocimiento. Descubren, asimismo, un espacio de otredad que resquebraja y escinde la sensibilidad y también la intelección del yo, complejo sujeto moderno, cuya mirada —tan utópica pero también tan escéptica— supone un viraje, como hemos visto, contradictorio y ambiguo. No obstante, el solapamiento con el planteamiento y el discurso místico —o del misticismo— parecería casi total salvo por un aspecto: no estoy segura de que pueda afirmarse que en la poesía de Olga Orozco y de Alejandra Pizarnik ese amalgama se refleje «sin ruido, casi sin dolor», tal y como anuncia Michel de Certeau. Me temo que sucede, más bien, todo lo contrario (2013, pp. 238-239).

No obstante esta velada negativa, la investigadora continuará sirviéndose de los términos "mística/o" y "misticismo" en su trabajo.

Al contrario de lo que ocurrió con Pizarnik u Orozco, a pesar de la atención que suscitó en sus días[139], poco más se ha escrito a propósito de la poesía de María Raquel Adler —catalogada en aquel tiempo como "mística"— luego de su muerte en 1974. En *Dos poetisas místicas de América: Sor Juana Inés de la Cruz y María Raquel Adler*, una suerte de panegírico compuesto como homenaje religioso —según se aclara en la "advertencia" preliminar (1950, p. 12)— con motivo del centenario del fallecimiento

estuviéramos marcados por la separación desde mucho antes de saberlo" (Certeau, 2006a, p. 11).

139. Carlos Marcelo Constanzo cita, al comienzo del capítulo VIII de su libro, el siguiente texto, que da cuenta cabal de la relevancia de Adler en el contexto cultural argentino de mediados del siglo XX: "«Los escritores argentinos y extranjeros, considerando la abnegada y constante labor al servicio de la poesía de María Raquel Adler, poetisa argentina de reconocido valor en el habla castellana, y teniendo en cuenta que su obra poética de 15 volúmenes éditos ha sido elogiosamente juzgada por escritores como Ramón Menéndez Pidal, Ramiro de Maeztu, R. Cansinos Assens, Banchs, Borges, Lugones, Capdevila, Andrade Cuello, José Vasconcellos, Ugarte, Monseñor Franceschi, Melián Lafinur, Joubin Colombres, Zulma Núñez, Radaelli, Margarita Abella Caprile, Monseñores Fermín Lafitte y Anunciado Serafini, Gabriel, Rojas Paz, Victorica, Vera Zurof, Blomberg, Cónsole, Macau, Miri, César Tiempo, etc., nos adherimos a la iniciativa del Comité Latinoamericano que propone el nombre de María Raquel Adler para el Premio Nobel de Letras. A esta iniciativa se adhirieron ya la Federación Internacional para la Orientación de las Bellas Artes, de Buenos Aires; el Frente Cultural José Martí, de La Habana; el Ateneo Rubén Darío, de Managua; la Asociación Panamericana de Escritores, de México, y el Centro de Estudiantes de la Universidad de San Marcos, de Lima». La tarjeta circulada por los cenáculos y las peñas, por las bibliotecas y los salones, por las aulas y los patios conventuales, en un periplo que abarca lo más alto y lo más generalizado, el frente y el trasfondo de un universo cultural que sabe distinguir a los poetas y celebrar sus triunfos, levaba, desde el minuto de propiciar su nombre para el galardón, la firma de Enrique de Gandía, Alejandro Bustillo, Julio C. Acevedo, Roberto Tuoto, Alonso Piñeiro, Oscar H. De Lucía, Victoria Glad, Vicente Trípoli, Ana María Garasino, Pierre Flandin, Susana Rondano, Teresa Del Vecchio de Celle, Carlos Jovellanos, Lina Macchi, A. Gurruchaga de Norlinghert, J. López y López, Rogelio M. Echerrárraga, Eugenio Labarca, José de la Cruz Herrera y Julio César Luzzatto" (1975, pp. 65-66).

de José de San Martín, Fermín Arenas Luque sostiene que la autora de *De Israel a Cristo* "se ha conquistado con toda justicia el título de poetisa mística de América siendo, sin duda alguna, la que más se acerca a San Juan de la Cruz y a Santa Teresa de Jesús" (1950, p. 65). No obstante lo desmesurado del juicio, se trasluce aquí uno de los argumentos —en rigor, solo sugerido— que utiliza el crítico para calificar de "mística" la producción adleriana: su "cercanía" con esos poetas consagrados por la tradición, a los que habría que agregar a Sor Juana Inés de la Cruz, curiosamente considerada una mística. El otro elemento que esgrime Arenas Luque —de hecho, el único que desarrolla— es el biográfico: el texto está poblado de citas, anécdotas y comentarios de personajes de —o cercanos a— la Iglesia Católica de las primeras décadas del siglo XX.

Haciéndose eco de la indicación de su colega, Armando Alonso Piñeiro titula su libro *La Poetisa Mística de América: María Raquel Adler*. Allí, escribe sin titubeos: "… no hay ninguna duda de que la verdadera y esencial poesía de María Raquel Adler se halla en la mística. Ha logrado […] una rara perfección, una extraña simbiosis de poesía y misticismo en amor a Dios" (1957, p. 10). Y poco más adelante, agrega: "El encuentro de María Raquel Adler con Dios —proceso capital de su mística— está latente en sus más bellas expresiones poéticas" (1957, pp. 11-12). A pesar de que su enfoque es marcadamente más literario que el de Arenas Luque, como se ve, Alonso Piñeiro sigue una línea similar, pero inversa: ya no se trata de buscar la confirmación del "misticismo" del texto en la anécdota biográfica, sino, inversamente, de extraer conclusiones sobre la vida de la escritora a partir de su poesía.

En una línea solidaria, aunque con ciertos matices, Eduardo Joubin Colombres, en *María Raquel Adler y su poesía*, habla del "estado de gracia" de la poeta, del que deriva un misticismo no dogmático, sino personal. Al establecer su perspectiva, señala:

> [n]uestro criterio es objetivo, analizar la realidad de lo expresado, pesar su verdad, su inspiración y, finalmente, analizar los nexos convergentes del espíritu creador que le dio vida. [N]os interesa la sustantividad mística, la porción cúbica de su sinceridad y estado emocional (1958, p. 20).

En otras palabras, de acuerdo con este crítico, la lírica adleriana debe su carácter al "estado" en que la autora la concibió[140].

140. Sobre este "criterio objetivo", amplía Joubin Colombres en el apartado "Ubicación de su poesía": "La ubicación de la poesía de María Raquel Adler deriva de un principio místico con sentido de justificación y defensa personalísimos. Corresponde, si forzamos a considerar escuelas o modalidades, a la corriente del neoclasicismo de inspiración romántica. En la lírica española podemos encontrar símil con Sor María del Cielo. Según esta corriente, cuyo proceso formal procede de un viejo orden lírico, la inspiración mantiene un rigor lógico común mediante una ligadura misteriosa que constituye *e pluribus unum* la raíz esencial de su poesía. En la actualidad esta corriente pertenece ya al siglo pasado. Pero no hay que olvidar que las modas pasan, se transforman, cambian y renacen de nuevo con otras facetas inéditas. Tal es la realidad si queremos

María Raquel Adler. Una lágrima de Dios hecha poesía, de Carlos Marcelo Constanzo, es un verdadero homenaje en tono laudatorio. Allí, la obra literaria también es concebida como trasunto de la vida de la autora. A propósito de "Cerúleos Firmamentos", comenta el crítico:

> La sinfonía, la coordinación y el orden musical que la rodea, el aroma, los colores, la majestad de la misma angustia ante lo que apetece y la urge al dulce sacrificio de vivir en santidad de ideas y en rectitud de acciones, se descomponen en una letra para reunirse en un sentido, en un sexto sentido de expectación, de alumbramiento místico y deslumbramiento poético (1975, p. 54).

La literatura de Adler es leída aquí como el medio del que se vale la artista para comunicar sus estados anímicos, su devoción, su misticismo. Entre los trabajos más recientes sobre la lírica adleriana, figura el ya referido "La conversión religiosa y su *performance* en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler" (2010), en el que Merino hace alusión a un "misticismo común" entre ambos autores.

Aunque tardíamente descubierta por gran parte del público y de la crítica, la producción poética de Héctor Viel Temperley, publicada íntegramente en 2003, dieciséis años después de la muerte del autor, suscita hoy el interés de gran cantidad de lectores, académicos o no, y lo llevó a ser considerado un "poeta de culto" (Piña, 2014[141]). En lo que va del presente siglo, los trabajos críticos sobre la obra del autor de *Crawl* han cundido rápidamente en la Argentina y los países hispanoparlantes. La razón de este fenómeno, muchas veces cercano a la fascinación, parece estribar en las características de esta poesía: la exaltación del cuerpo, del deporte, de la sensualidad y la sexualidad constituyen una peculiar forma de búsqueda de lo sagrado. Muchos estudiosos han señalado, con distintos motes, la originalidad de esta búsqueda, que suelen calificar de "mística". Proponemos, a continuación, un repaso de los trabajos que apuntan en este sentido.

Hasta que Tamara Kamenszain calificó la poesía de Viel Temperley como una "natación de Dios" e incluyó *Hospital Británico* en la sugerente categoría de "lírica terminal"[142] (2000, pp. 155-159), poco más se había escrito sobre ella, y todo disperso[143]. De

explicar —explicare— la poesía de María Raquel Adler" (1958, p. 30).

141. En 2011, además de editarse un volumen de ensayos críticos íntegramente dedicado a su obra, apareció la traducción al inglés de sus dos últimos libros de poesía, a cargo de Stuart Krimko, en Estados Unidos.

142. El apartado "Viel Temperley o la natación de Dios" del capítulo "La lírica terminal" fue publicado por Kamenszain originalmente en 1996, en su libro *La edad de la poesía*.

143. Enrique Molina prologó *Carta de marear* (1976) y *Hospital Británico* (1986), Edgar Bayley reseñó este último para el diario *Clarín* en 1986 bajo el título "Poeta vidente"; también le dedicaron breves notas o ensayos autores como Arturo Carrera (1993), Daniel Freidemberg (1991) y Rodolfo Fogwill (1991) —quienes hablan de las visiones en la lírica de Viel Temperley—, Diego Muzzio (2000), la misma Kamenszain

hecho, el gran impulso crítico lo dio la aparición de la obra completa[144] y, simultáneamente, del primer libro dedicado por entero a ella: *Héctor Viel Temperley. El cuerpo en la experiencia de Dios* (2003), de María Gabriela Milone. El trabajo acierta en señalar que la de este poeta es una mística distinta[145], peculiar, "corrida de lugar"[146]. Entre la teología de San Juan de la Cruz y la ateología de Georges Bataille, entre la experiencia mística de un santo y la experiencia interior de un roto[147], la del autor de *Crawl* participa de ambas, pero distanciándose, lo que determina su originalidad:

> La experiencia religiosa de Viel Temperley (mística, interior) es de un Dios que se (des-) figura en la pampa y en el mar y se (trans-) figura en un cuerpo que se

(2002) o Eduardo Milán (2001). Este último afirma: "[u]no de los ejemplos excepcionales que me gustaría ver como mística en la última poesía latinoamericana es la del poeta argentino Héctor Viel Temperley…" (2001, p. 123). El crítico uruguayo comprende la mística como "la búsqueda de trascendencia. Lo esencial en la aventura mística sería, entonces, desde un punto de vista poético, la necesidad de trascender la diferencia entre lenguaje y realidad" (2001, p. 118). En el prólogo de la edición que, en 1997, la Universidad Autónoma Metropolitana hizo de *Hospital Británico*, este crítico, aunque advertía la dificultad de calificarlo así, no dudaba en afirmar que es "[e]l libro de un místico. Escrito a causa de una experiencia mística" (reproducido en Molina, Milán & Chejfec, 2003, p. 9). Sergio Chejfec, por el contrario, en el proemio a la edición del sello venezolano Pequeña Venecia, se limita a hablar de "la inspiración católica de los poemas de Viel" (reproducido en Molina, Milán & Chejfec, 2003, p. 14).

144. Alicia Genovese señala también, como factor que promovió la valoración de la poesía de Viel Temperley, "el replanteo de aspectos religiosos y sagrados que han comenzados a fluir en el pensamiento contemporáneo, a través de filósofos como Gianni Vattimo o Giogio Agamben" (2006, p. 97). La misma crítica se refiere a la lírica de ese poeta como una de búsqueda de lo sagrado: "Cuando, en *Crawl*, Héctor Viel Temperley desplaza los versos, separándolos con espacios en blanco, habla de ese modo de una experiencia, inseparable de la situación de atravesar a nado las aguas del río, pero que es una experiencia con lo sagrado […]. De manera simultánea, Viel crea gráficamente la silueta del nadador al sumergirse en el agua y esa inmersión en el éxtasis de la comunión" (2011, p. 49).

145. En esta noción de "mística" se apoya Bibiana Hernández en su artículo "Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini" (2015).

146. Creemos, con todo, que algunas interpretaciones merecen ser matizadas. Por ejemplo, la concepción de *Legión extranjera* como "la reacción de la vacuna, […] la enfermedad a mínima escala que inmuniza, […] la introducción planeada de la enfermedad para que se generen anticuerpos en el cuerpo atleta de Dios" (2003, p. 51); o el empleo de la entrevista que le hiciera Sergio Bizzio a Viel Temperley como un metatexto (2003, pp. 41, 43, 53).

147. A propósito de estas dos variantes, la investigadora comenta: "La mística santa, la mística rota: San Juan de la Cruz y George Bataille, el programa del asceta en los *Comentarios en prosa* y la rotura del extasiado en la *Summa ateológica*. Ser un santo es un proyecto, ser un roto es una proyección. El plan del santo consiste en no perder lo que se vive muriendo, para lograr la ascensión hacia la perfección consonante con el Dios experimentado. El deseo del roto es perderse en lo que se muere viviendo, anhelando romperse en lo que se experimenta como límite de lo soportable. Se es un santo por la experiencia del fondo, y se es un roto por la experiencia del desfondamiento" (2003, p. 24).

> entrena en el deporte de Dios o que explosiona por el estallido de Dios. Por el deporte del cuerpo se distancia de San Juan de la Cruz y su contemplación como experiencia y método del alma. Por el estallido de Dios se aleja de la mística de Bataille, porque si bien el cuerpo es el espacio de la efusión, del desgarramiento y de la explosión, lo es por la presencia y no por la ausencia de Dios (2003, p. 29).

Pero su singularidad no solo está dada por estas dos series, la del "deporte de Dios" y la del "estallido de Dios"[148], sino también porque evade la paradoja y el símbolo tan usuales del discurso místico tradicional y, contrariamente a este, "avanza por imágenes"; porque rechaza la ascesis, la "noche oscura" y la contemplación, y apela a la acción corporal; porque "es adherencia y no unión lo que experimenta, es Dios adherido en el cuerpo por el agua mística que moja en la sumersión que entrena" (2003, p. 40). Aun en *Hospital Británico*, en el que el hablante lírico —un trepanado— se halla postrado en una cama, para Milone, "no hay renuncia al mundo en pos de la quietud de la contemplación", sino que hay "un cuerpo entrenado que se enferma inmunizándose para lograr la máxima rendición en la autopenetración" (2003, p. 54), es decir, "en Dios, pero en él mismo" (2003, p. 48).

Años más tarde, Milone vuelve a abordar la poesía de Viel Temperley —en rigor, ahora solo considera su último libro—, además de la de Hugo Mujica, Hugo Padeletti y Oscar del Barco, en su tesis doctoral, titulada *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*. La investigadora considera las obras de esos poetas como diferentes "reformulaciones de la categoría de lo sagrado"[149], en tanto en ellas se da la

148. En relación con esta serie, quizá la más difícil de comprender en la poética de Viel Temperley, Milone escribe: "… el itinerario de la experiencia de la proyección va desde el *polvorín* de *Poemas con caballos* (1956) a las *esquirlas* de *Hospital Británico* (1986), en el diseño de un tránsito desde la densidad a la levedad de un cuerpo que se multiplica en el desbordamiento de los límites a través de una experiencia interior, experiencia de la estampida y el estallido del cuerpo, experiencia límite de las formas y las contenciones, detonación del cuerpo y desfogue de la cabeza. Desde el cargamento del polvorín al descargo de las esquirlas, el movimiento interior de la poesía es la de una experiencia del derrame del cuerpo en las cosas donde se oculta lo incognoscible, lo imposible, el exceso que se experimenta y que siempre se denomina Dios" (2003, p. 57), a diferencia, claro está, de lo que sucede en el caso del roto, para quien lo desconocido es ausencia de Dios.

149. Siguiendo a Mircea Eliade, Milone distingue dos abordajes posibles de "lo sagrado": los que lo consideran como opuesto a "lo profano" (Durkheim, Benveniste, Mauss, el mismo Eliade y Cazeneuve) y los que lo definen por su "sustrato irracional" (Otto, James, Caillois y Zambrano). De la consideración de esas aproximaciones, la investigadora remarca algunos rasgos sobresalientes: "1) *Ambigüedad*: lo sagrado puede referirse tanto a algo consagrado cuanto a algo protegido por una interdicción; 2) *Eficacia*: se trata de un poder vital que se despliega como una energía o fuerza, tan peligrosa e incomprensible como exitosa y benefactora; 3) *Heterogeneidad*: es la manifestación de una potencia otra, irracional y extraordinaria que provoca fascinación y temor; 4) *Sobreabundancia*: hay un *excedente de significación* que escapa a los sentidos asignados por prácticas religiosas definidas" (2014, p. 11) (las cursivas son de la autora).

> … afirmación de una *experiencia*[150] *religiosa dada en el vaciamiento de lo sagrado*[151], en el *afuera* de las religiones y de sus prácticas específicas. Se trata pues de una formulación particular de lo *sagrado*, que acontece en el vacío que se abre por la "muerte de Dios" y en el *viraje* de la razón hacia su lado oculto, desconocido e innominado por el lenguaje conceptual[152] (2014, p. 11).

Con la vacancia dejada por la desaparición divina[153], "el lenguaje se hace impersonal, anónimo, neutro; y como portador de la imposibilidad de decir *eso* fundamental que se experimenta, es el lenguaje mismo —en su *afuera* y en su cercanía con el lenguaje poético— lo que adviene como sagrado"[154] (p. 12). A partir de estas definiciones, Milone distingue distintas experiencias en las producciones líricas de los autores que estudia: en la de Mujica, una de "distancia de lo divino"[155]; en la de del Barco, una de "la intemperie sin fin"[156]; en la de Padeletti, una "experiencia *estético-mística* que se

150. Sirviéndose de aportes de Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Philippe Lacoue-Labarthe, Giorgio Agamben y Jean-Luc Nancy, Milone enumera cinco rasgos sobresalientes de la categoría de experiencia: "1) La etimología de 'experiencia' alude a una prueba extrema que se soporta, a una salida de sí, a un riesgo que se sufre, a un enfrentarse con lo desconocido, a un peligro. 2) La experiencia poética se da en la *suspensión*, *interrupción* o *cesura* del lenguaje, dejando acontecer de este modo *algo* del orden de *lo inhablado*. 3) De este modo, la experiencia da cuenta de un acceso a *algo* que no puede ser delimitado ni determinado como su 'contenido', tratándose más bien de un *exceso*, de una *indeterminación*, de una *nada*. 4) Quedan suspendidas las posibilidades del lenguaje en tanto poder y hacer, exponiendo su afuera en la ruptura con la lógica de las significaciones. 5) De este modo, la categoría se define por los rasgos de *lo desconocido*, *otredad*, *pasividad*, *inmediatez*, *irreductibilidad*, *imposibilidad*" (2014, p. 38) (la cursiva es de la autora).

151. Milone destaca, como rasgos definitorios de la categoría de la experiencia de vaciamiento de lo sagrado: ausencia, afuera, desnudez, imposibilidad, inmediatez, hay. Para ello, apela a diferentes autores: "1) Heidegger: el *último dios* y el acontecimiento de lo divino como ausencia y pasaje; 2) Levinas: el *dios totalmente otro* y el *hay* como dimensión sagrada; 3) Blanchot: el pensamiento del *afuera* y lo sagrado como inmediatez e imposibilidad; 4) Bataille: la *experiencia interior* en *la desnudez de lo que es, en el límite de lo posible*; 5) Marion: la *distancia divina* en el ausentamiento de Dios; 6) Colli: la *inmediatez* de la experiencia y el abismo abierto de lo irrepresentable" (2014, p. 13) (las cursivas son de la autora).

152. Las cursivas son de la autora.

153. Sobre la relación entre la muerte de Dios y su problematización en la poesía de Hugo Mujica, pueden verse, de Ana María Rodríguez Francia, la primera parte de su *El "ya pero todavía no" en la poesía de Hugo Mujica* (2007), y de Noelia Vanrell, "Nombrar poéticamente la ausencia de Dios después de la muerte de Dios. Una reflexión desde el pensamiento de Hugo Mujica" (2010).

154. Las cursivas son de la autora.

155. La hipótesis completa es: "En la poesía de Mujica se manifiesta *una experiencia de la distancia de lo divino*, sagrado sin Dios que se caracteriza por el acontecimiento de un dios fuera de los conceptos, como experiencia del lenguaje abierto en la ausencia y el vaciamiento de lo sagrado" (2014, p. 13) (la cursiva es de la autora).

156. La hipótesis completa es: "En la producción poética de del Barco se evidencia una *experiencia de la*

caracteriza por: *vaciamiento* de los conceptos de la mente, *impersonalidad* y *serenidad* frente a lo contemplado, experiencia poética de la atención en lo sagrado que acontece como *inmediatez*"[157] (p. 14); finalmente, en la de Viel Temperley:

> … se manifiesta la *experiencia de una mística "otra"*, que caracterizamos desde Bataille como "teopática"[158], y que se opone a la verticalidad de los místicos tradicionales manifestándose en la horizontalidad del cuerpo internado. En esta mística "otra", lo sagrado no puede ser pensado desde la unión mística del Alma con Dios, sino en el éxtasis del cuerpo que experimenta a Dios en la desnudez y el vaciamiento de contenidos y dogmas religiosos. En este éxtasis, el lenguaje poético da cuenta de la materialidad del cuerpo envuelto por la sobreabundancia de lo sagrado que se experimenta[159] (2014, p. 14).

La experiencia "estético-mística" padelettiana es, para Milone, no religiosa, eminentemente contemplativa y ajena al tiempo[160]. La de Viel Temperley, por su parte, cercana a la plegaria (2014, p. 164), interior en el sentido batailleano, invertida respecto de la tradicional, es corporal, consecuentemente horizontal y teopática. En ella, el éxtasis no está representado como ascensión, sino "como *golpe de Dios*, como brusquedad e intensidad" que, en *Hospital Británico*, aparece con la enfermedad (2014, pp. 173 y ss.).

María Amelia Arancet Ruda, en una comunicación presentada en las Primeras Jornadas literatura, crítica y medios: perspectivas (2003), se refiere a Viel Temperley como un *stalker*, es decir, como aquel que vive en la frontera a la que no puede acceder cabal-

intemperie sin fin (palabras que este autor toma de J. L Ortiz), la cual se caracteriza por dar nombre a ese *afuera* del pensamiento, por la *inmediatez* de lo que se experimenta como *exceso*, la exterioridad a la que el poeta se ve arrojado, la *impersonalidad* del habla, la *distancia* de lo divino dada en la desnudez del lenguaje conceptual" (2014, p. 15) (las cursivas son de la autora).

157. Las cursivas son de la autora.

158. Bataille define la teopatía como la "coincidencia del perfecto no-saber y el saber ilimitado […] [,] como respuesta al estado de interrogación que suscita, más allá de la utilidad, la búsqueda del saber. Pero ese saber es el «saber de nada»" (1996, pp. 67-68).

159. Las cursivas son de la autora.

160. Dice Milone que "contempla lo «inviolado» de las cosas, la suspensión de la utilidad y del porqué de los objetos del mundo para captarlos en la intimidad de su estar, en la detención del tiempo que acontece en la experiencia de su mirada" (2014, p. 208); "es la de la *contemplación serena* acontecida en un tiempo detenido, o mejor, en el no-tiempo del instante. Sin embargo, no se trata de un *éxtasis arrebatado* del cuerpo, que por movimientos de negación de sí mismo intenta acercarse y fusionarse con *eso* que experimenta, aunque se sepa de todos modos que ese *algo* es indecible e inefable; quizá más bien se trata de una *atención serena* de la mente que ve los cuerpos y las cosas en su *inmediatez*, sabiendo que en ese instante radica *lo sagrado* innominado" (2014, p. 215) (las cursivas son de la autora).

mente, pero de la que tampoco puede prescindir. La estudiosa ubica la poesía del autor en la zona, "más intuida que conceptualizada", de la "poesía conscientemente volcada a seguir las huellas de lo *absolutamente otro*"[161] (2004, p. 71), en la que estarían Fijman y Miguel Ángel Bustos, y quizá también Hugo Mujica, Olga Orozco, Amelia Biagioni[162] y Francisco de Madariaga[163]. Aunque descarta poder definir qué es la mística, Arancet Ruda coteja los puntos de contacto de la lírica del autor de *Crawl* con la de San Juan de la Cruz. En esta, como en toda poesía de tal tipo, "[u]no de los elementos definitivos […] es la manifestación de un peculiar desborde: el yo, simultánea y paradójicamente, está centrado y del todo desalojado; este yo es sujeto y objeto de un exceso" (2004, p. 72). La producción de Viel Temperley, si bien se incardina "en la estela del carmelita", por su "foco en la frontera perceptiva", constituye "toda una novedad en el terreno de la poesía

161. Las cursivas son de la autora.

162. Aída Arias, en diálogo con otros textos de críticas locales, aborda *Región de fugas*, de Amelia Biagioni, y concluye que este "no formaría parte del repertorio de poesía mística si —y solo si— se acepta la presencia de Dios (Piña, 2013) como criterio determinante. Este aspecto es sostenido por una parte de la crítica literaria (Puppo, 2013; Piña, 2013) que, en su intento por definir la mística contemporánea en estrictos términos religiosos, establece el encuentro con lo divino (Piña, 2013) como rasgo específico o distintivo. Y, como contrapartida, esta línea de reflexión teórica reconoce una 'poesía con imaginario místico' (Puppo, 2013, p. 4) o una 'mística contemporánea *no* religiosa' (Piña, 2013, p. 141); la cual se vale de los recursos y los giros propios del discurso místico pero sin implicar un encuentro con Dios sino, más bien, su 'ausencia' (Piña, 2013, p. 141). Así, *Región de fugas*, al igual que *Comentarios* (1979) de Juan Gelman (1930-2014), integraría esa lista de poesías 'al margen de la posible impronta religiosa y cristiana' (Puppo, 2013, p. 4). Aunque compartir tales reflexiones implica, por un lado, aceptar la posibilidad de analizar la presencia de Dios en el texto desde un punto de vista literario, cuando las lecturas críticas propuestas suelen ser biográficas o literales. Y, por otro lado, sostener que, todavía en el siglo XX y XXI, tiene lugar una forma de poesía 'como lo fueron en su momento la de los místicos medievales y renacentistas' (Puppo, 2013, p. 6); cuando, evidentemente, no existe esa posibilidad como tal a menos que se nieguen las diferencias histórico-culturales" (2015, pp. 10-11). En un trabajo posterior, Arias (2017) afirma que Biagioni debe ser considerada como una *ínsula extraña* en el marco de la poesía mística argentina del siglo XX, campo que se definiría en términos retóricos. Ya Liliana Díaz Mindurry había hablado, a propósito de *Región de fugas*, de una poesía mística "sin Dios convencional" (2012, p. 31). La constatación de las relaciones de la obra biagioniana con la tradición literaria mística española están tratadas en distintos trabajos de Valeria Melchiorre (2009 y 2014), Claudio Símiz (2012) y Cristina Piña (2012).

163. En esta clasificación, Arancet Ruda sigue a Jorge Monteleone, quien, en el prólogo de la antología *Puentes/Pontes*, ubica, en el apartado "Poema y espacio sagrado", a Biagioni, Orozco, Madariaga y Viel Temperley. De este último, dice: "… hay un libro en la poesía argentina donde el encuentro con lo sagrado se vuelve una condición carnal, y el sujeto no solo agoniza en la lucha por nombrar asumiendo una metáfora: explícitamente agoniza, se muere en una cama de hospital. Ese libro extraño es *Hospital Británico* […]. Ese largo poema es, a la vez, una despedida, un reencuentro con la figura materna, el registro de la enfermedad y el devaneo del recuerdo, el testimonio vivo de la Salvación; la vigilia de la poesía en un espacio divino y, a la vez, intensamente mortal. […]. El efecto de su lectura es el de un catecismo lírico: podría leerse como si su montaje hubiese sido hecho por un Buñuel creyente, ya que Viel era algo así como un 'surrealista místico'" (2003, pp. 13-14).

mística" (2004, p. 75). En una ponencia posterior, la investigadora remarca la peculiaridad de esta mística que, aun de tradición católica, se aparta de los dogmas (2009, p. 3): postula la no distinción entre inmanencia y trascendencia, "intenta borrar los límites al vivir la mística experiencia de Dios en el cuerpo, jamás fuera de él" (2009, p. 6). No obstante estas definiciones, Arancet Ruda ensaya una importante matización en una nota al pie de un artículo dedicado a analizar el lugar de Viel Temperley en el canon literario argentino. Allí, la crítica reitera que su ubicación "sería" la zona del *stalker* y agrega:

> Subrayamos literalmente el "sería" porque en esta ocasión, a partir de las relecturas de estos dos últimos años cuestionamos nuestra propia postulación, tanto como el misticismo de esta poesía; no el del poeta, cuyo fuero interno está por completo fuera del alcance de un estudio literario. […]. No lo negamos, pero lo ponemos bajo la lupa. Para esta evaluación es indispensable volver a indagar en qué es poesía mística y en qué es un poeta místico. En el primer caso hay un desarrollo discursivo determinado y, en el otro, un posicionamiento como autor. Son dos temas para despejar. Dado el fuerte componente autobiográfico explícito de la poesía de Viel, en general, este deslinde suele perderse de vista[164] (2014b, p. 19).

Otro que se ha ocupado del estudio de la lírica del autor de *Hopital Británico* es el poeta e investigador Silvio Mattoni, quien se pregunta, en relación con dicho libro: "¿Acaso debemos ponerle el tranquilizante rótulo de «experiencia mística»?[165] Tal vez,

164. Ya Carolina Esses (2008) y Daniel Fara (2011) habían puesto de relieve el problema de la constante homologación de vida y obra en la poesía de Viel Temperley. Al respecto, Esses advierte: "El caso del poeta argentino Héctor Viel Temperley —cuya obra también se funda en la construcción constante y obsesiva de una primera persona— suele dar lugar al mismo malentendido [que el que ocurre con la obra de Alejandra Pizarnik]: el de una confianza excesiva en la letra escrita. Así, Viel se convierte rápidamente en el *poeta místico*. Y no es que esa particular mística no exista, sino que convive con otra cantidad de metáforas del yo —las del nadador o las del cuerpo enfermo, por nombrar solo dos— que hacen a la complejidad de la obra" (2008, p. 225). Fara, por su parte, más enfático, escribe: "… atribuirle protagonismo discursivo al escritor, en el caso de Héctor Viel Temperley, ha significado ignorar el aporte renovador de su poesía […]. [S]e ha preferido, con el pretexto de estar indagando críticamente en sus poemarios, reiterar que Viel fue un místico, un poeta religioso y hasta un «poeta católico», cuya obra no tendría otros objetivos que dar cuenta de sus encuentros unitivos con Jesucristo y describir sus éxtasis" (2011, p. 37).

165. En ocasión de la publicación de la poesía completa de Viel Temperley, Mattoni publicó una nota en *La voz del Interior* en la que parecía responder afirmativamente esta interrogante: "Acaso Héctor Viel Temperley sea el único verdadero místico de la poesía argentina, en el sentido de que padece o celebra cierta relación con Dios que las palabras no alcanzan a decir, pero que sin embargo solo en ellas puede vislumbrarse. No se trata de un difuso panteísmo que fácilmente puede reemplazar lo divino por una fuerza natural, sino del dios histórico, instituido, que se convirtió en mortal y que todavía sigue fascinando a millones. ¿Qué es la creencia para un poeta? ¿Se puede leer a Viel haciendo abstracción de sus éxtasis religiosos, o suponiendo que dicen algo demasiado humano?" (2013).

pero el misterio no puede ser objeto de una experiencia; un ser que se abre más allá de las palabras para impulsar el habla, tensándola, no puede ser transmitido semánticamente"[166] (2008, p. 109). Por este carácter peculiar, el crítico cordobés se referirá, en diversos trabajos, a la de Viel Temperley como una "mística cualquiera"[167] y como una "mística del sexo" (2011, p. 90).

María Cecilia Graña reconoce las similitudes de la obra del autor de *Crawl* con la tradición mística, pero tiene sus reparos en incluirla allí:

> La obra de este autor ha atraído sobre todo por la intensidad y la constancia con la que propone la relación entre el yo lírico y Dios; relación que, sin embargo, se plantea en los mismos términos de la mística aunque no lo sea (2006, p. 153).

La investigadora sostiene que, si bien Viel Temperley "busca afirmar una mitología cristiana en su poesía", la suya es, como la de William Blake, una "religión privada" (p. 154). Por ello, arguye que es preferible no hablar de "misticismo", sino de

> la búsqueda de algo extremo por parte del autor; y a veces lo encuentra en episodios aislados de éxtasis que quiere dejar por escrito, sabiendo que es indecible. Esta experiencia está más allá de toda convención social y de toda forma de expresión (p. 154).

Con todo, la crítica no deja de mencionar las declaraciones del poeta —similares a las de Virginia Woolf o Philip Dick— a propósito de sus propias vivencias "místicas" (p. 170).

También Julio César Galán concluye un breve ensayo con una nota de incertidumbre respecto del eventual estatuto místico de la poesía del autor de *El Nadador*: "A pesar de las etiquetas que podamos colgarle a la poesía de Héctor Viel Temperley: mística, surrealista, camaleónica, etcétera, no hay conclusión al hablar de ella, sólo puntos suspensivos" (2008, p. 99). Clara María España, por su parte, discute el misticismo de esta lírica y, particularmente, de *Hospital Británico*: a diferencia de la contemplación

166. Publicado originalmente en diciembre de 2005 con el título de "Redención íntima: el mal del cuerpo en *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley", en *Boletín* (12), 100-106. Reproducido como el capítulo "Viel Temperley: *Hospital Británico*" en *El presente. Poesía argentina y otras lecturas* (2008).

167. A propósito de *Crawl* y en relación con las declaraciones que dio su autor en la entrevista concedida a Bizzio, Mattoni escribe: "Lo místico, lo surrealista, esa cosa cualquiera que define la experiencia de Viel consiste en no adherirse a las ilusiones del lenguaje. Una poesía religiosa cree en la potencia del nombre y en la energía del verbo. La mística cualquiera de Viel pretende ir más allá de las palabras, contar con las sílabas de sus versos un suceso inenarrable, reiterado pero también fuera del tiempo particular de una vida. Habla, entonces, de marineros y de nadadores, pero expresa con esas figuras dos gestos que traspasan el lenguaje aunque por medio de la misma fuerza del lenguaje" (2008, p. 101).

que postula la mística tradicional, en ese libro se da un "*estar* y *permanecer en* y *de Dios*" [168], una "mística esotérica (íntima) [que] posee el carácter de proceso alquímico, en el que las partículas aisladas se oponen violentamente, pero que poco a poco pasarán a un estado de perfecta armonía" (2010). La investigadora rectifica la noción de "autopenetración mística" propuesta por Milone y sugiere, en su lugar, un "proceso alquímico de autoextracción" (2010)[169].

Contra esa duda respecto del carácter místico de la poesía de Viel Temperley, algunos investigadores la ratifican desde diferentes perspectivas teóricas: Estrella Koira, por ejemplo, en una aproximación interdisciplinaria que intenta poner en diálogo literatura, estética y teología[170], apela, para hacerlo, a los trabajos de Alois Haas[171]. En *Viel Temperley*, libro colectivo íntegramente dedicado al poeta, diversos trabajos también abordan esta cuestión: Walter Cassara habla de una "intensa mística fálico-amorosa"[172] (2011, p. 9); José Ioskyn, desde el psicoanálisis de raigambre lacaniana, del misticismo como "una forma de goce" (2011, p. 60); Anahí Mallol, de una "mística pampeana" (2011, p. 74); Jorge Monteleone, quien estudia *Hospital Británico* y su compleja relación con la muerte del autor empírico, sostiene que "el cuerpo imaginario profetizaba al autor en su agonía mística, que hallaría su culminación poética" (2011, p. 108) en aquel poemario; Delfina Muschietti se refiere al "vértigo que nos toma en cada final de cada micro-texto de *Hospital Británico*", "[c]omo en todos los textos de los grandes místicos" (2011, p. 119); Santiago Sylvester, en un ensayo que recoge y amplía algunas ideas que ya había expresado en la reseña "Ejemplo de poesía mística" (2005b),

168. Las cursivas son de la autora.

169. Así explica España este concepto: "El viaje no se produce únicamente del sujeto a Cristo, sino del sujeto hacia sí mismo […]: busca extraer, de su cuerpo […] su cuerpo glorioso […] redimido, habitáculo de Dios. Esta extracción es hacia adentro…" (2010).

170. Koira y Silvia Campana forman parte del Seminario Interdisciplinario Permanente de Literatura, Estética y Teología (SIPLET), de la Pontificia Universidad Católica Argentina, dirigido por Cecilia Avenatti de Palumbo. Desde 2010, desarrollan el proyecto "Poesía y mística en la literatura argentina".

171. Véase "La problemática del lenguaje y la experiencia en la Mística Alemana" (2008), de Haas. Dice Koira a propósito de la propuesta del estudioso suizo: "Hass señala como particular del lenguaje místico: ser una «afirmación testimonial» que manifiesta y reconstruye la experiencia en sí, como si pudiera volverse a ella gracias a su invocación y así salvarla del aislamiento. Pero, por otro lado, podemos observar un instante de reflexión creativa, llamémosle de «afirmación artística» donde el poeta decide incluir esta imagen, figura, metáfora —que es producto de la experiencia de Dios— deliberadamente en un poema y, por ende, en un sistema literario. Binomio «sensación-palabra pura» que se inscribe y se convierte en materia para la creación de un poema" (2010, p. 439).

172. Afirma Cassara: "… la aventura mística de este poeta puede compendiarse en un catecismo vitalista cuyos sacramentos se pronuncian con los pectorales al desnudo e inflamados, bajo la ducha caliente de un vestuario, o a cielo abierto, bajo la luz hipnótica de un sol de noche" (2011, pp. 11-12).

escribe que la "naturaleza mística [de Viel Temperley] reúne, sin dudas, las mismas características que la mística clásica, pero su modo de exponerla tiene componentes nuevos" (2011, p. 142): el misticismo plantado en el paisaje urbano y la preeminencia del cuerpo. Cristina Piña, por su parte, en diversos trabajos[173], acuña el término "mística[174] extraterritorial" para clasificar esta peculiar lírica. Además de la ruptura formal, la crítica subraya también

> una capacidad visionaria que se desmarca casi totalmente de la tradición y produce imágenes inéditas dentro del campo de la mística, en tanto están cargadas de intensidad corporal, de imaginería marina […]; de una atmósfera al aire libre, por fin, donde el mar, el sol, el agua, la playa y el espigón construyen ese paisaje de verano indisociable de su poesía (2011, pp. 126-127).

Dos tesis, una de maestría y otra de doctorado, presentadas en los últimos años fuera de la Argentina, también acentúan la atipicidad "mística" de la producción del autor de *Poemas con caballos*. En la primera, *Una lectura de* Hospital Británico *como parte de la tradición mística en lengua española*, de Gabriela Cantú Westendarp, el poemario es interpretado como "camino místico" del personaje que "habla" en el poema. En la otra, *Poesía en el exilio: en los límites de la comunicación*, de Arturo Borra, más sustanciosa, en la que es considerado como parte de un corpus más extenso, Viel Temperley es concebido como "nadador místico" (2015, p. 77), y su último libro, como el trasunto melancólico de una pérdida, la de "una resurrección que (todavía) no es"[175] (p. 77). Con todo, el investigador elude la homologación poesía-vida y destaca el erotismo de esta escritura: "la mística de Temperley no impide una escritura cargada de sensualidad, como si la «religiosidad» estuviera vinculada en este marco más a una *experiencia erótica* que a un *ritual*"[176] (p. 81).

173. "Viel Temperley, el místico extraterritorial" (2011), "Héctor Viel Temperley: de márgenes, exclusiones y extraterritorialidades" (2013) y "Héctor Viel Temperley: de la invisibilidad a la categoría de »poeta de culto»" (2014).

174. En pos de evitar imprecisiones, Piña hace explícita la noción de poesía mística que emplea: "[p]or poesía mística entiendo la que se propone transmitir una experiencia en la que se trasciende el mundo fenoménico y se entra en alguna forma de contacto con Dios, experiencia que por lo general se comunica a través de un lenguaje visionario que rompe con la lógica lingüística" (2011, p. 127).

175. Amplía Borras más adelante: "La escritura no es sino testificación existencial de la huella de lo ausente y permite concebir una *forma dislocada,* una *encarnación* de sentido que reenvía la vida a un más allá de sí misma (la resurrección). Es este misticismo poéticamente elaborado el que traspasa las fronteras del discurso cotidiano y se extraña de una realidad prosaica en la que la enfermedad o la muerte son (¿patológicamente?) ocultados o apartados de la vista" (2015, pp. 88-89) (las cursivas son del autor).

176. Las cursivas son del autor.

Por último, nuevamente desde una perspectiva certeauniana de la mística, nosotros mismos dedicamos a la obra del autor de *Crawl* un artículo: "El cuerpo como *via mystica* en algunos textos de Blake y de Viel Temperley" (2014). Allí, como reza el título, cotejamos el modo en que la exaltación del cuerpo funciona como vía de acceso a lo sagrado para ambos artistas.

La bibliografía crítica que considera la producción de otros poetas argentinos en el marco de la mística es, como queda dicho, notablemente menos nutrida y más dispersa que la disponible sobre la obra de Fijman o de Viel Temperley. Sobre Miguel Ángel Bustos, redescubierto hace escasos años, por ejemplo, no es mucho lo que se ha escrito hasta ahora. Si bien, en el prólogo a *Visión de los hijos del mal* (1967), Leopoldo Marechal lo llamó "«un místico en estado salvaje», definición que Paul Claudel inventó un día para Arthur Rimbaud" (2008, p. 182), pocos críticos más han refrendado tales pareceres[177]. Uno de los primeros fue Eduardo Romano, quien, en una lapidaria reseña de la que, con los años, se arrepentiría, condena el lenguaje poético bustiano en general y los visos surrealistas de *El Himalaya o la moral de los pájaros* en particular. Allí, las alusiones a lo místico que hace el crítico son, en todos los casos, peyorativas: del referido poemario, dice que "[s]e trata al parecer de testimoniar una vivencia mística efectuada gracias a la posesión de un milagroso fetiche" (1971, p. 18); del vocabulario del libro, que solo está compuesto por términos "que disfrutan de jerarquía literaria previa y rancia prosapia 'mística'" (p. 29); de la composición, que "remeda un viaje arquetípico cumplido a través de visiones, que recuerda también las aventuras interiores de los místicos (San Juan de la Cruz, Blake) y colma las expectativas de cualquier lector amanerado" (p. 29). Años más tarde, Norma Pérez Martín, en un breve ensayo, habla de "una verdadera mística del sol" (1985, p. 9) en la poesía de Bustos, debido al carácter central que tal astro ocupa, según declarara el mismo autor, en la concepción de *El Himalaya o la moral de los pájaros.*

Ana Porrúa, en "Miguel Ángel Bustos: una salvaje profecía", se refiere a la singular mística bustiana en distintos términos: "[e]n los primeros textos […], se puede leer una concepción mística de la palabra similar a la de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Ávila" (2000, p. 318), aunque "en convivencia con otras procedentes de filosofías orientales" (p. 319). Respecto del cuarto libro del poeta, la investigadora señala, en la misma línea: "[e]l ejercicio de la poesía como un ejercicio visionario y maldito […] instala a Bustos en otra tradición que no es la del Romanticismo y mucho menos la de

177. A propósito, Emiliano Bustos, hijo del poeta, comenta en el prólogo de la poesía completa: "Generalmente se ha vinculado la obra de Bustos a los llamados autores «malditos», especialmente Nerval, Lautréamont, Baudelaire y Rimbaud; también se han tomado los rasgos de una búsqueda trascendente, aunque de orden herético, indudablemente presentes en su poesía —así lo entendió Marechal—, como referentes de su estilo. Asimismo, para muchos estuvo próximo al surrealismo tal vez más que a ninguna otra corriente; recordarán, seguramente, su amistad con Aldo Pellegrini" (2088, p. 13).

la «poesía mística española»" (p. 319), sino que tiene, a partir de aquí, "una impronta infernal" (p. 320). Pero donde la originalidad del planteo lírico bustiano alcanza su mayor expresión es en su último poemario publicado, libro único en la literatura argentina por el extraño sincretismo que representa:

> [l]a pérdida de centralidad de las imágenes cristianas será […] la apertura hacia otras zonas simbólicas. El hinduismo, la filosofía china, el esoterismo, la mitología clásica y la precolombina serán las tramas sobre las que se arma la arquitectura cifrada de este texto y, entonces, una nueva mística (p. 320).

María Amelia Arancet Ruda también alude en diversos trabajos al misticismo de la obra del autor de *Visión de los hijos del mal*[178]. En "Primer libro de Miguel Ángel Bustos. Diseños cabalísticos", como se desprende del título, estudia *Cuatro murales* (1957) en relación con la tradición mística judía, aunque advierte que el del poeta es un "misticismo peculiar" (2008a, p. 2). Ese mismo año, al compararla con la de Nerval, la investigadora señala que la lírica bustiana "está atravesada por un particular misticismo *maudit*"[179] (2008b), tema al que ya se había referido en dos comunicaciones anteriores[180]. También en "La épica utópica de *El Himalaya o la moral de los pájaros*, de Miguel Ángel Bustos", Arancet Ruda señala "el carácter místico y religioso del campo semántico predominante" (2013, p. 6) en el difícilmente clasificable último libro del poeta.

Con motivo de la publicación de la poesía completa de Bustos, Jorge Monteleone escribió, en el diario *La Nación*, "Arquitecturas místicas", una reseña en la que sostiene que, no obstante el compromiso político del autor, en su lírica, las huellas de esa militancia "aparecen apenas insinuadas […], en cambio, se alza en ellas la compleja arquitectura de las visiones místicas" (2009). Por su parte, Estrella Koira, para quien la poesía "visionaria" de Bustos es una "afirmación testimonial", asevera que, en *Visión*

178. A finales de 2018, apareció *Miguel Ángel Bustos en el filo de todo*, en el que Arancet Ruda compendia los artículos que referimos aquí, más otros sobre el mismo autor.

179. Se pregunta Arancet Ruda: "¿Qué es lo que hace de Bustos y de Nerval poetas malditos? El rasgo por antonomasia del malditismo, según hemos analizado con anterioridad, es el *exceso*, encarnado, fundamentalmente, en una configuración pasional: la *ira*. Y, desprendida de esta pasión violenta, la actitud del yo poético es la del *desafío*. Exceso de ira encarnada en desafío, entonces, que en estos malditos toma formas como la herejía y el rondar la muerte a modo de un suburbio conocido, a pesar de ser tema del que no se habla. En Bustos se agregan: la blasfemia; la crueldad; el horror; la mención variada de lo que es tabú. En este sentido, Bustos es un poco más maldito que Nerval" (2008b, p. 4) (las cursivas son de la autora).

180. Los trabajos en cuestión son "La ira como configuración pasional del maldito en Miguel Ángel Bustos" (IV Ateneo de Investigación en Literatura Argentina, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2006) y "Configuración del sujeto en la obra de Miguel Ángel Bustos: del maldito al peregrino. Miedo y dolor como pasiones preponderantes" (XIV Congreso Nacional de Literatura, Universidad Nacional de Cuyo, 2007).

de los hijos del mal, "[e]l yo poético, involucrado enteramente, se manifiesta con el lenguaje de los místicos" (2013, p. 57), y agrega poco más adelante que "[l]a escritura se convierte en zona donde se atisba la eternidad a la que estamos llamados en virtud del testimonio del yo-lírico-místico" (p. 57)[181].

Además de Padeletti, en cuya poesía, como queda dicho, Milone lee una "experiencia *estético-mística*" (2014, p. 14), Hugo Mujica es otro de los poetas contemporáneos que han sido incluidos en la literatura mística argentina. El antecedente más significativo a este respecto es *El "Ya, pero todavía no" en la poesía de Hugo Mujica*, de Ana María Rodríguez Francia. Allí, la investigadora, a partir de su relación con la *via negationis* de la teología de Meister Eckhart y algunos vínculos con el pensamiento de Martin Heidegger, ubica parte de la producción lírica mujicana en una "dimensión que podemos calificar de *mística*[182]"; una mística que, como la eckhartiana[183], se vertebra en un "ir a Dios sin Dios" (2007, pp. 76, 162).

Silvia Campana también ha estudiado la poesía de Mujica desde una perspectiva que la considera relacionada con mística. En un primer trabajo, para esta investigadora, como para Rodríguez Francia, Meister Eckhart y Heidegger, subyace en la trayectoria lírica mujicana una apuesta por Dios en ausencia de Dios, situada entre la "zona habitada por el poeta y el místico" (2010, p. 11). Poco tiempo más tarde, Campana, entre referencias a Haas, Martín Velasco y Ricœur, descarta la posibilidad de responder si la poesía de Mujica puede ser incluida en un "canon de poesía mística argentina", ya que no es posible "discernir si aquí estamos en presencia de un místico" (2013, p. 39). Sin embargo, afirma que el autor de *Brasa blanca* "actualiza el lenguaje poético

181. Argumentos similares están presentes también en un artículo posterior, en donde la autora, apelando al concepto ricœuriano de "metáfora nupcial", escribe: "En medio del bosque de símbolos de *Visión de los hijos del mal* anida una metáfora viva, la metáfora nupcial propia del discurso de los místicos" (2016, p. 50).

182. La cursiva es de la autora.

183. A este respecto, resulta interesante la crítica al trabajo de Rodríguez Francia que hace Milone, para quien la búsqueda presente en la poética mujicana no es homóloga a la de Eckhart ni es, por tanto, mística: para la investigadora puntana, no se trata de que Dios sea innombrable y solo comparable con la Nada, sino de la efectiva muerte de Dios, del vaciamiento de todo lo que había sido llamado divino. Dice: "El vacío de «dios-ausencia del universo de la lírica de Mujica» que lee Rodríguez se corresponde con ese camino de ascesis místico que, aunque de manera inversa, responde a la misma lógica: hay un Dios, aunque innombrable y solo comparable con la Nada, que puede ser alcanzado mediante el «camino de perfección» y el despojamiento de todo. Nuestro abordaje, por su parte, constata la ausencia ***de*** Dios, su muerte, el vaciamiento de todo lo que se nombró como divino; solo queda la *falta*, y es esa falta lo único sagrado que puede experimentarse. Así, entendemos este vaciamiento no como el fin de un camino sino como un espacio abierto; no como el término de un itinerario (ascendente o descendente) sino como un «paraíso vacío» (para decirlo con el título de uno de los libros de Mujica), donde lo único que acontece es la ausencia, donde «dios» se escribe con minúsculas y se experimenta en la distancia insalvable e infinita de su borradura" (2014, p. 133) (las cursivas son de la autora).

místico para estos tiempos" (2013, p. 44). Se trataría, entonces, no de poesía mística propiamente dicha, sino de una lírica que abreva y se sirve del lenguaje de los poetas místicos reconocidos por la tradición[184]. En su artículo más reciente, Campana vuelve a oscilar: primero considera a Mujica, como a Cardenal y Casaldáliga, un poeta y un místico original (2015, p. 100); pero luego advierte sobre la imposibilidad de pronunciarse sobre el carácter místico de su poesía (2015, p. 113), solo cabe —dice— señalar algunas notas comunes. Con todo, a lo largo del texto, sigue llamando a los artistas aludidos "poetas-místicos".

De los líricos más recientes, uno de los que más asociaciones con la mística ha merecido últimamente es Enrique Solinas. En una breve reseña de *Corazón sagrado*, por ejemplo, Pablo Gigena habla, sin mayores especificaciones, de una especie de "misticismo *queer*" (2015). Aunque no en clave *queer*, pero sí eminentemente erótica, Silvio Mattoni, en el prólogo del libro, reafirma ese carácter místico:

> … los versos son místicos en un sentido más propio […]. Estos poemas recobran la cuestión mística desde San Juan de la Cruz, le ponen de nuevo figuras al amor divino y nuevas canciones a la persecución incesante del alma por una plenitud vacía. Así, como en aquella tradición mística, el erotismo se torna ambivalente: ¿se ama a Dios o al hijo bajo la forma de un cuerpo deslumbrante en su pasión y dolor? ¿O bien se ama un cuerpo presente cuyo transporte y cuyo goce hacen sentir en el espíritu la presencia de un ser eterno?" (2014, p. 5).

Apelando a la estética teológica de von Balthasar, también Avenatti de Palumbo incluye la obra solinasiana dentro de lo que llama "un canon poético místico en clave estético teológica". Afirma la estudiosa: "…si la creación poético mística, que encuadramos en el canon de la figura del centro, recorre el camino que va desde el centro hacia la palabra, entonces habrá poesía mística allí donde ese dinamismo esté presente", y aclara inmediatamente: "Este es el itinerario que aparece en *El libro de las plegarias* de Enrique Solinas" (2014, p. 41). Al mismo poemario se refiere Silvia Campana cuando, valiéndose de elementos metodológicos ricœurianos, afirma que su autor "manifiesta en sus escritos a Dios que se manifiesta y se oculta, descubriendo en Él la presencia de una experiencia de fe que se vuelve palabra poética, mística" (2016, p. 208). No queda

184. Esta es, de hecho, la hipótesis que vertebra un trabajo de Daniel Riccardo. Allí, él concluye: "… si bien la conexión con lo iniciático es evidente, no encontramos en estos textos índices que nos permitan hablar de un proceso místico hacia una realidad supra-sensible, sobre todo si atendemos a otros poemas de *Brasa blanca* o de *Sonata de violoncello y lilas*, o aun más, a la totalidad de la obra de Mujica, donde los ejes ausencia y alteridad son elaborados de forma menos simbólica. Consideramos más plausible la posibilidad de un código común con la mística por la afinidad temática que presentan ambos discursos: el trascenderse de la mismidad en la búsqueda de un otro, cuya naturaleza, repetimos, nunca termina de precisarse en estos poemas" (2004, p. 86).

claro, sin embargo, qué sentido específico le atribuye la investigadora a este último adjetivo.

Por último, una breve mención a algunos poetas cuyas obras guardan estrechas relaciones intertextuales con distintas tradiciones místicas[185], pero que solo han sido considerados "místicos" por algún crítico, sin que tal mote haya sido refrendado por otros investigadores. Es el caso, por ejemplo, de Leopoldo Marechal, del que dice Graciela Maturo[186]:

> No creo exagerado el atribuir a Marechal la condición de místico, asentada en una práctica personal para la cual contó con la gracia, y desplegada en la teorización que acompaña a esa práctica, a lo cual agrega una tarea didáctica que es la emanación amorosa de su propia riqueza espiritual (1999, p. 52).

Por otro lado, sobre Juan Gelman, en un artículo cuyo subtítulo reza "La mística de la poesía de Juan Gelman", Bianca Pamela Ramírez Rivera equipara la ausencia que recorre la obra del autor de *Dibaxu* (el exilio, el hijo desaparecido, entre otras figuraciones) con experiencias místicas, como si el carácter necesariamente ausente de Dios para la mística tradicional pudiera equipararse linealmente a la ausencia forzada de la patria o de un familiar. La autora concluye: "El misticismo, más que una forma, es una vía en que un Juan (uno de tantos) va en búsqueda de lo ausente… porque la ausencia lo trasciende y ahí nace la experiencia mística del autor" (2014, pp. 65-66). Se advierte que, en estos últimos dos casos citados, el concepto de "mística" al que apelan las autoras es notablemente laxo.

Finalmente, hay que mencionar el texto "Leda Valladares, poeta: misticismo existencial en un campo literario de provincia", de Fabiola Orquera, en el que la producción temprana de la artista tucumana es interpretada, en la línea propuesta por la lectura que hace Milone de Bataille (2014), como una "poesía mística a contra mano, en la que la experiencia de lo sagrado se presenta como su propia negación" (2017, p. 102), "una mística agónica en la que la búsqueda de comunicación con lo divino termina por encontrar una intemperie irremediable" (2017, p. 116). No obstante lo interesante de la idea de un misticismo teñido de existencialismo y de surrealismo en un contexto provinciano, no queda claro que el corpus que considera la investigadora

185. Véanse, para el caso de Gelman, de Fabry, *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman* (2008) y "El Cantar de los Cantares: en la obra de Luis de León, San Juan de la Cruz y Juan Gelman. Lengua, infancia y experiencia espiritual" (2013).

186. En rigor, en una nota al pie de su trabajo, también Vera Barros ubica a Marechal dentro de la mística: "Marechal, por ejemplo, también tuvo una etapa de mística cristiana: pasajes de *Adán Buenosayres* (1948, novela), *Descenso y ascenso del alma por la Belleza* (1939, ensayo), *Sonetos a Sophia y otros poemas* (1940)" (2015, p. 77).

pueda calificarse de “mística” (sí de recuperación de elementos de la tradición mística cristiana), ya que la relación que establece entre lo expresado por Milone en su tesis y la poesía misma de Valladares resulta poco problematizada.

3. Fijman, Poeta del Margen

a. La "Vida Apócrifa" de Fijman: Aproximación Biográfica[187]

¿Mi biografía? Cogito ergo sum; eso es todo. Aunque mi libro; Molino Rojo*, atestigüe lo contrario*
Jacobo Fijman (Vignale & Tiempo, 1927, p. 123).

Jacobo José Fijman, poeta, pintor[188] y músico, nació el 25 de enero de 1898 en el pueblo agrícola de Orhei, en la región de Bessarabia, entonces parte del Imperio Ruso[189], luego de Rumania y, actualmente, de la República de Moldavia. Primer hijo del matrimonio entre Samuel Fijman y Natalia Fedora Súriz[190], en 1904, Jacobo se trasladó con sus padres y dos hermanas, Fedora y Aída, a la Argentina, donde nacerían sus tres hermanos menores, David, Bernardino y Enrique. La familia vivió por temporadas en Choele-Choel, Mendoza y Lobos, hasta establecerse en la Capital Federal. Allí, Jacobo culminó los estudios secundarios, incursionó brevemente en los universitarios (según relata Zito Lema, en la carrera de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en 1917) y tomó, afanosamente, clases de violín.

Enero de 1921 marca la primera de las que luego serán reiteradas internaciones en centros psiquiátricos: después de un confuso episodio, fue detenido en una comisaría porteña, en la que, según sus propias declaraciones, fue apaleado por los oficiales de policía para ser luego enviado al Hospicio de las Mercedes[191], donde permanecería

187. Seguimos, en líneas generales, la "Breve crónica biográfica" que confeccionó Alberto A. Arias.

188. Aunque no se ha escrito mucho al respecto, sobre la pintura fijmaniana pueden verse la segunda parte de *El Cristo Rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman* y "Jacobo Fijman, la pintura y los pintores", de Daniel Calmels, y "Fijman pintor", de Carlos Riccardo.

189. No hemos podido saber si Fijman conoció alguna de las lenguas propias de la región en que nació: el ruso o el rumano. Con todo, en la escritura en imprenta mayúscula del poeta, algunos grafemas del alfabeto cirílico –"П", por ejemplo– se mezclan con los del latino.

190. En la revista *Talismán* y en la cronología que propone Juan Jacobo Bajarlía en la *Obra poética* de Ediciones La Torre Abolida (1983), figuran como progenitores del poeta Aarón Fijman y Nydia Rioka, dato que repite Daniel Calmels en la "Síntesis biográfica" que aparece al final de su libro *El Cristo Rojo*, de 1996. Sin embargo, preferimos seguir, con Alberto A. Arias, los nombres que aparecen en el acta de bautismo de Jacobo Fijman, fechada el 7 de abril de 1930, y que reproduce Bajarlía en *Fijman, poeta entre dos vidas* (83).

191. El Hospicio de las Mercedes fue inaugurado el 8 de mayo de 1887. Desde entonces, la institución ha cambiado cuatro veces de nombre: en 1949, "Hospital Nacional Neuropsiquiátrico de Hombres";

internado más de seis meses. En 1922 se trasladó a Montevideo, donde trabajó como empleado de una editorial, y desde donde envió algunos de sus primeros poemas a Carlos M. Grünberg, quien seleccionó cuatro y los publicó, en agosto de 1923, en la revista de la comunidad judía en Buenos Aires *Vida Nuestra*. Dos meses más tarde, en octubre, apareció en *Noticias literarias* el relato "El lector de Bach".

Entre 1924 y 1925, Fijman viajó por el norte del litoral argentino, Paraguay y Brasil; fue músico ambulante y se empleó en oficios precarios para subsistir. Agotado, regresó a Buenos Aires a fines de 1925 y comenzó a frecuentar varios círculos literarios en los que conoció a algunas de las figuras del arte porteño de entonces, como los escritores Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Evar Méndez, Raúl Scalabrini Ortiz, Nicolás Olivari, Leopoldo Marechal, Raúl González Tuñón y Eduardo González Lanuza; los escultores José Planas Casas y Alfredo Bigatti o el pintor y dramaturgo Pompeyo Audivert. En septiembre del siguiente año, habiendo ya publicado en el diario *Crítica* y en las revistas *Mundo Israelita* y *Martín Fierro*, apareció su primer poemario, *Molino rojo*, con xilografías de Audivert y Planas Casas.

En enero de 1927, con el presunto apoyo económico de Oliverio Girondo[192], Fijman emprendió un viaje por Europa en compañía de Antonio Vallejo, entonces cronista de teatro del diario *Crítica* —donde, según afirma Zito Lema, también trabajó Fijman— y, más tarde, monje franciscano. En aquellas tierras, tuvo la posibilidad de entrevistarse con algunas de las ya consagradas figuras de la vanguardia europea. De regreso en Argentina, en 1928, el poeta consiguió que el diario *La Nación* publicara, en su edición del 16 de septiembre, cuatro piezas que, tiempo más tarde, integrarían su segundo poemario, *Hecho de estampas*. Por la misma época, Fijman comenzó a frecuentar algunos círculos de artistas, como la Peña del Tortoni, uno de los más emblemáticos centros de reunión de la intelectualidad porteña, cuyo líder era por entonces el pintor Benito Quinquela Martín; o las reuniones del grupo Camuatí, en compañía de Pompeyo Audivert. A principios de 1929, junto con su amigo Mario Pinto, empezó a asistir a reuniones parroquiales organizadas por sacerdotes benedictinos del barrio de

en 1967, "Hospital Nacional José Tiburcio Borda"; en 1996, "Hospital Neuropsiquiátrico José Tiburcio Borda", y poco después, "Hospital Psicoasistencial Interdisciplinario José Tiburcio Borda". No obstante estas variaciones, el Hospital fue por años popularmente conocido como el "Vieytes", nombre que llevó la calle en la que se emplaza.

192. Si bien existe una carta de Oliverio Girondo a Antonio Vallejo en la que el primero propone al segundo compartir los gastos del viaje de Fijman a Europa, reproducida por Bajarlía (*Jacobo Fijman…* 55-57), no se sabe con certeza si, finalmente, aquellos cumplieron con la financiación. Alberto Pineta se permite ponerlo en duda; dice: "…conversando con Edmundo Guibourg y su esposa, que vivieron en París por la época del viaje de Fijman, se me revelaron orden y ajuste de las piezas del *puzzle*. Penosamente ahorrados los pocos pesos que en ese tiempo costaba un viaje de tercera clase, mi amigo llegó a Francia poco menos que *sans le sou*" (157).

Almagro, donde se vinculó con algunos de los que, un año más tarde, serían editores de la flamante revista *Número*; entre ellos, los poetas y nacionalistas católicos Ignacio Braulio Anzoátegui y Osvaldo Horacio Dondo. Por esa misma época, entre septiembre de 1929 y principios de 1930, apareció la segunda antología poética de Fijman, *Hecho de estampas*, preseleccionada como finalista en el Concurso Municipal de Literatura, aunque, finalmente, no obtuvo mención alguna.

El 7 de abril de 1930, Jacobo Fijman fue bautizado en la fe católica en la parroquia porteña San Benito de Nursia, en el barrio de Palermo. Al mes siguiente, en mayo de 1930, en la revista *Número* se anunciaba la próxima aparición del libro de cuentos *San Julián el Pobre*, que, finalmente, no se concretaría. Sobre finales de ese mismo año, Fijman consiguió, por intermedio de Ernesto Padilla (Bernárdez, 1986, p. 78), una cátedra de francés en un colegio secundario[193] —según Fernández (1986, p. 14), el Liceo de Señoritas del barrio de Belgrano—, aunque fue cesanteado raudamente[194].

Sin embargo, con los ahorros que había acumulado trabajando allí, consiguió costearse, probablemente a principios de 1931, un nuevo viaje a Europa[195], con el expreso aunque frustrado propósito de ordenarse sacerdote en Bélgica[196]. No obstante la negativa de los benedictinos belgas, Fijman dijo haber tenido la posibilidad de conocer y frecuen-

193. De acuerdo con Calmels, Fijman había obtenido el título de profesor de francés en la Escuela Normal Superior Lenguas Vivas de la Ciudad de Buenos Aires (1996, pp. 109 y 133). Zito Lema refrenda este dato en el documental televisivo *Poeta en el hospicio. Jacobo Fijman.*

194. Las curiosas versiones sobre el porqué del alejamiento de Fijman de la enseñanza del francés son, como la mayoría de los datos biográficos del poeta, contradictorias. Alberto Pineta dice que Fijman fue despedido por haber calificado con diez a una alumna que no sabía nada: "—Le puse diez puntos —explicó entonces el poeta tocándose con medidos golpecitos la cabeza— porque esa chica tenía el *mate limpio*. Ninguna de las idioteces y suciedades que enseñan en los liceos había entrado a su cerebro ni contaminado su alma. Por eso me echaron" (1962, p. 156. Las cursivas son del autor). Por el contrario, Bernárdez afirma que Fijman fue expulsado "…luego de reprobar en cierto examen a una chica por hablar perfectamente el idioma de Ronsard, 'cosa intolerable' (según el original examinador), ya que nadie debe hablar sino su propia lengua" (1986, p. 78).

195. Nuevamente la duda; dice Bajarlía: "Si he de parodiar a Macedonio Fernández, dos viajes concretó Fijman a París, de los cuales el segundo fue el primero. En este punto, no hay acuerdo. Marechal dice que viajó una vez. Bernárdez, dos" (1992, p. 67). Aquí seguimos a Alberto A. Arias y Vicente Zito Lema.

196. Resulta interesante, para calibrar la veracidad de los dichos de Fijman, la siguiente anécdota que supuestamente él relata en la entrevista con Zito Lema: "En Bélgica quise ordenarme, entrar en un convento. Hacer una completa vida penitencial. Escapar a ciertas sombras que por entonces me perseguían… Pero me lo impidieron. Se dieron cuenta [de] que les conocía sus vicios. Las tremendas culpas que los corroen… Me echaron. Abusando de sus poderes de autoridad. De la facultad de administrar los sacramentos. Y esto es una situación general. También sucede en nuestra ciudad. Iba con frecuencia a San Francisco de Asís. Allí estudiaba el *act magnus* de Raimundo Lulio. Una tarde que estaba anotando y leyendo, vinieron los padres a saludarme. Se ve que me conocían, al menos de nombre. Y después de oírme exponer —no recuerdo qué exponía de Lulio—, con admiración me dijeron: «Quístese usted la ropa. Queremos analizar los testículos de un verdadero sabio»" (1970, p. 20).

tar a algunas de las figuras de la poesía europea de entonces, aunque no existen prueban que demuestren estos encuentros; al menos, no todos[197]. De vuelta en Buenos Aires y con la ayuda de Osvaldo H. Dondo, Fijman publicó su último poemario, *Estrella de la mañana* (1931). Por ese entonces, el poeta se sumergió en el estudio de los santos Padres y de los místicos, mientras colaboraba esporádicamente con publicaciones como el diario *La Nación* o la revista *Arx*, en la que aparecería "Letanía del agua perfecta" (1934). El mismo Manuel Gálvez lo evoca en sus *Recuerdos de la Vida Literaria*:

> …durante años le vi día por día en la Biblioteca Nacional. […]. Fijman llegaba a las doce, hora en que la puerta se abría, y marchábase a las ocho de la noche. Repito: día por día, y durante años. ¿Qué estudiaba? Leía a los Santos Padres en latín. Sospecho que leyera también obras de matemática y de arquitectura, pues más de una vez me mostró sus quiméricos proyectos, mezcla de fantasía y de ciencia. En eso estaba un día cuando, a poco de haber entrado en la biblioteca, sufrió otro ataque. Lo llevaron al manicomio… (1962, p. 13).

Pero el 11 de mayo de 1942, sus estudios se verían interrumpidos abruptamente: el director de la Biblioteca Nacional, Gustavo Martínez Zuviría, más conocido por su pseudónimo Hugo Wast, resolvió prohibirle la entrada a Jacobo Fijman aduciendo en la resolución:

> …ha promovido en el día 9 del corriente un grave desorden al dirigirse en forma incorrecta y violenta al Sr. Secretario de la Dirección Dr. Nicolás A. Romero, conduciéndose más tarde de idéntica manera ante el Secretario General Sr. Raúl Quintana, y considerando además que el señor Fijman en distintas oportunidades ha provocado idénticos incidentes ante empleados de la repartición… (citado en Sylvester, 2005a, p. 9).

Desde entonces, Fijman vivió una existencia errática y miserable, deambulando, sin alimentarse ni dormir, por las calles de Buenos Aires, hasta que, a mediados de octubre de 1942 fue detenido y enviado al penal de Devoto. Allí permanecería dos días, para ser luego enviado a la que sería su residencia durante los últimos años de su vida, el Hospicio de las Mercedes, hoy Hospital Neuropsiquiátrico Dr. José Tiburcio Borda[198]. El "Acta Policial" de allanamiento de la vivienda del poeta, un altillo en el

197. Según las supuestas declaraciones de Fijman a Zito Lema en *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*, el poeta habría conocido a Paul Valéry, a Ramón María del Valle Inclán, a Jules Supervielle, a André Breton, a Robert Desnos, a Paul Éluard, a Antonin Artaud, entre otros.

198. De acuerdo con la "Comunicación de la internación" que transcribe Zito Lema en el número homenaje de *Talismán*, Fijman fue remitido por la Policía de la Capital Federal al Borda el 2 de noviembre "por hallarse afectado de alienación mental, la que fue diagnosticada de «Psicosis distímica - Síndrome confusional»"

segundo piso de Avenida de Mayo 1276, reza:

> Bs. As., 30 de Noviembre, siendo las 12 horas.
> Personal de la comisaría 4.ª cumpliendo órdenes superiores concurre a la finca de Av. de Mayo 1276, piso 2.° izquierda, a fin de asegurar los bienes supuestamente pertenecientes a Jacobo Fijman
> Siendo atendidos por la encargada de la finca, Jacinta Pérez, quien impuesta del motivo los hizo llegar a una pequeña habitación en los altos y al fondo del piso que dijo ser la que ocupaba Fijman desde hace 7 meses, solo, sin conocérseles parientes, ni bienes de fortuna en el país, conociéndolo como profesor de latín. Que dicha habitación se hallaba con la puerta abierta, sin llave. Que procedióse a una inspección en la habitación, constatándose que existe: una cama de una plaza; con colchón; un ropero chico; una silla; una mesa de luz; y dos repisas, que según manifestación de la encargada son de su propiedad, ya que alquilaba la habitación amueblada. Un par de zapatos colorados muy usados; un saco y un pantalón gris; un álbum con seis discos; un par de medias grises; dos carpetas rojas de cartulina con apuntes; un caja con varios trozos de lápices; un cepillo y un peine; dos cuadritos dibujados al lápiz; una valija marrón de 80 x 60; un atado de ropa muy sucia; una caja con cuerpos geométricos construidos en cartulina; una vitrola portátil a cuerda, de caja negra muy usada; un crucifijo de metal oscuro; una camisa blanca; dos pañuelos de bolsillo; 77 libros de distintos formatos de encuadernación rústica y 9 libros de encuadernación especial, de distintos temas; y un llavero. Todo lo cual queda en posesión de la encargada, en carácter de depositaria, ya que no es posible asegurar la habitación por carecer de llave. Terminóse el acto firmando las partes (1969, p. 9).

El único interregno de su estancia en el Hospicio estuvo marcado por una estadía de dos años, entre 1950 y 1952, en Open Door, colonia neuropsiquiátrica tristemente célebre en la que los internos eran sometidos a los más crueles y experimentales tratamientos[199]. De allí sería rescatado por su amigo Osvaldo H. Dondo y el psiquiatra Jorge Saurí, quienes lo llevaron de regreso al Borda.

(1969, p. 9). Sin embargo, Jorge Saurí, jefe del servicio entre 1952 y 1955, en la entrevista que le hizo Alberto A. Arias, afirma que Fijman no era un enajenado, sino más bien un "abandónico" "con problemas de socialización" y un "fronterizo", "que son pacientes que de pronto se sienten mal y de pronto salen, y que eso es ocasional y que está dado por las circunstancias que están viviendo en la vida" (Arias, 2002).

199. Jorge Saurí relata que, por entonces, era práctica común, ante la superpoblación del Hospicio, que a los pacientes considerados crónicos se los "pusiera en un camión" y se los mandara a Open Door. Según Saurí, durante el tiempo en que él fue jefe del servicio en el Hospicio, a Fijman no se lo sometió a tratamientos con insulina ni electroshock. Parece que, durante el mandato en la institución de Ramón Melgar —a quien Fijman dedica un poema—, tampoco (Arias, 2002). Lo más probable, entonces, es que las historias sobre esos tratamientos se refirieran al tiempo en el que Fijman permaneció en Open Door y no en la institución conocida hoy como El Borda.

Como cuenta en la crónica "El ángel enjaulado" (1986b, p. 37), a mediados de los años sesenta y por intermedio del pintor Juan Batlle Planas, Vicente Zito Lema, abogado, escritor y periodista, supo de la existencia de Jacobo Fijman. Emprendió luego un periplo por algunos hospitales psiquiátricos del país[200] hasta dar, por fin, con el poeta, con quien entabló amistad y sobre cuya vida y obra —por entonces olvidadas— comenzó a publicar, en 1968, la primeras noticias en casi treinta años. Según cuentan el propio Zito Lema y Bajarlía en el documental *El poeta en el hospicio. Jacobo Fijman*, para ese momento, ya casi ninguno de sus congéneres iba a visitarlo.

En el Borda, Fijman seguiría escribiendo y pintado, y saldría periódicamente para visitar bibliotecas y amigos[201], entre quienes repartía su obra[202], hasta su deceso, a causa de un edema pulmonar, el martes primero de diciembre de 1970. Su velatorio tuvo lugar en la sede de la Sociedad Argentina de Escritores[203], en cuyo pabellón del cementerio de la Chacarita descansan los restos del poeta. Juan Jacobo Bajarlía, para quien Fijman "[s]olo fue coherente en su poesía", sintetiza la vida del autor de *Molino rojo* como "apócrifa", como "una dispersión", "un estar en el afuera" (1992, p. 6).

200. Relata Zito Lema que, en una primera instancia, fue al entonces Hospicio de las Mercedes en busca de Fijman, pero no había allí registros del ingreso del poeta. Por ello lo buscó, sin suerte, por otras instituciones del país hasta decidirse a volver al lugar de inicio de la búsqueda.

201. Según cuenta él mismo, a finales de los sesenta, Zito Lema acogió en su casa a Fijman, quien permanecía allí por períodos: "Los sábados a la mañana íbamos a la librería El Dragón, de Aldo Pellegrini, que era como la sede del surrealismo, charlábamos un rato y al mediodía nos cruzábamos los tres a un bar que estaba enfrente, a tomar un café o un vino. Después volvíamos a mi casa" (citado en Iglesias, 2003, p. 98).
En la entrada del primero de enero de 1961 del diario que escribió sobre su relación con Borges, Bioy Casares escribe sobre Fijman: "Borges: «Parece que Jacobo Fijman enloqueció en la Biblioteca Nacional. Todas las tardes, en la sala Paul Groussac, hablaba con un cuadro, el retrato de alguien. Le oían la voz. Una tarde habló más fuertemente que de costumbre; salía de vez en cuando a tomar agua; tenía mucho calor. Le pidieron que no gritara. Se sacó la corbata y se fue, secándose el sudor del pecho. Antes de salir a la calle, se quitó el saco. A las pocas cuadras, un vigilante lo detuvo, ya sin ropa alguna, y lo llevó al Vieytes. Allí vive. Dice que los médicos son tan buenos que le dan pensión y le permiten dormir allí; en verdad, lo dejan salir un rato, porque es un loco manso»" (2006, p. 710).

202. Entre ellos, Juan Jacobo Bajarlía, Osvaldo Horacio Dondo, Larisa Danzini, Vicente Zito Lema o Lysandro Galtier. Este último, según relata Calmels (1996, p. 19), en los años sesenta, le consiguió a Fijman una pensión de la SADE y, junto con el dinero, le llevaba al hospicio tintas, papeles, pasteles y lápices a cambio de algún dibujo. De acuerdo con María Teresa Dondo, fue su padre quien gestionó el subsidio y quien se lo alcanzó a Fijman —también junto con elementos para dibujar, escribir y pintar— al Borda hasta que murió, en 1962. Según esta misma versión, Galtier se habría hecho cargo una vez muerto Dondo. El poeta y traductor francés legó a Calmels su colección personal de creaciones fijmanianas.

203. Escribe Bioy Casares en la entrada del miércoles 2 de diciembre de 1970 de su libro *Borges* a propósito de la muerte de Fijman: "Borges: «… Hablando de locos, ¿sabés que murió ese pobre Fijman? Nadie fue al velorio. Solo una chaqueña muy pobre, amiga de casa, que le mandó una corona. '¿Por qué lo hace?', le pregunté. 'Porque amo la poesía', me dijo. Antes, Fijman era un tipo odioso y estúpido; después enloqueció y se puso más bueno, mucho mejor»" (2006, p. 1323).

b. El Corpus Fijmaniano

I. La Obra (In)completa: Fijman y el Canon Editorial

Como bien señala Noé Jitrik, no se puede hablar de "canon" sin hablar de "marginalidad", "… que parece serle no sólo complementaria sino también subordinada…" (1998, p. 19). Mientras que el primero es lo regular, lo que marca la admisión o no en un sistema, el margen está representado en todo aquello que voluntariamente se aparta o que resulta apartado por no cumplir con los requisitos canónicos. Durante gran parte de su vida, Jacobo Fijman rechazó conscientemente el canon y no se propuso escribir en pos de ingresar en él, cuestión que analizaré en detalle en los próximos apartados. Una elección que, quizá sin saberlo él, tenía mucho de política:

> Fuera de la marginalidad, espontánea y salvaje, que no se propone nada en relación con lo canónico, y considerando tan sólo la programada, podría atribuirse a los proyectos marginalizantes una dimensión política, en la medida en que constituyen una opción respecto del sistema literario, concebible como sistema en relación con el sistema global y sus estrategias de perduración; por esta razón, un punto de partida de consideración del canon es que es el fundamento de un arte "oficial", con toda la ambigüedad de la expresión, es decir de un arte cuyos principios productivos son congruentes con los del sistema de poder (Jitrik, 1998, p. 23).

Una vez desaparecido el poeta, su obra —marginal como su creador— sigue transitando los bordes del canon oficial, si bien comienza a ser valorada por algunos círculos del crítico.

En un interesante artículo, David Lagmanovich estudia las relaciones entre el canon argentino y la vanguardia poética. Señala que, aunque en su época los grupos "revolucionarios" se proponían atacar e impugnar el canon imperante, muchos de sus más destacados miembros acabaron convirtiéndose en pilares del actual; es el caso de Borges, Güiraldes, Marechal y Molinari (2000, p. 100). Sin embargo, otros, compañeros de estos, jamás llegaron a él: "No entró jamás en el canon Jacobo Fijman, de extraordinario talento poético, ni siquiera Oliverio Girondo, renovador del lenguaje de la poesía argentina" (p. 101). Es evidente que Lagmanovich se refiere a lo que usualmente se entiende por "canon oficial" —es decir, el repertorio literario más difundido e institucionalizado—, que se distingue, a su juicio, por cuatro rasgos fundamentales en el caso argentino:

> Los autores representados en el canon son hombres; son de la metrópoli y no del interior; y se integran de alguna manera con las líneas tradicionalistas de la cultura argentina: la veneración de la pampa, el conservadurismo político, el hispanismo formal. A estos rasgos que en última instancia se pueden relacionar con la sociología, con las formas características de la sociedad argentina, se puede agregar un rasgo de política lingüística: los autores que entran en el canon son aquellos que mantienen una actitud de respeto hacia las formas heredadas de la lengua, o que vuelven a ella después de un inicial apartamiento. La experimentación lingüística parece ser un claro obstáculo para la canonicidad (2000, pp. 101-102).

Aunque tales características constitutivas —al menos alguna de ellas— podrían ser puestas en duda, cabe destacar que Fijman no cumple con ninguna: compuso toda su obra poética en los márgenes. Recordemos que *Molino rojo* fue publicado en 1926, cuando todavía los jóvenes martinfierristas (Fijman entre ellos[204]) se burlaban de las viejas formas de la lírica (la rima y la regularidad métrica), defendidas y representadas por Leopoldo Lugones, el poeta más canónico de su tiempo; y que, en 1927, Juan Vignale y César Tiempo dieron a conocer su *Exposición de la actual poesía argentina*, libro en el que se recogía una pequeña parte de la producción de algunos de los jóvenes poetas de la vanguardia porteña. En las palabras introductorias de los compiladores ya se adivinaba el criterio de selección: "La omisión de algunos [escritores], que escribiendo hoy, se nutren aún de influencias de períodos precedentes, demasiado notorias. La inclusión de otros, en cuya débil personalidad se hace posible sondar las influencias en auge" (1927, p. I). En esta *Exposición*, solo aparecen tres poemas de Fijman: "Canto del cisne", "Feria" y "Paraguaya", publicados un año antes en *Molino rojo*.

Si bien sus últimos dos libros se alejan de los procedimientos lingüísticos que caracterizan al primero, los procesos de creación de estos se anclan, como en el caso del anterior, en el margen. La participación de Fijman en las actividades de Convivio o en las publicaciones de *Número*, aunque le proporcionó amistades como la de Osvaldo H. Dondo y un cierto protagonismo, jamás lo acercó al centro de la actividad literaria o al canon. El resto de la producción fijmaniana, la que va de 1931 hasta la muerte del poeta, ilustra uno de los casos de trabajo de creación en los márgenes más notables del siglo XX.

No obstante lo dicho hasta aquí, la edición de los libros de Fijman no siempre

204. En el número 37 de *Martín Fierro*, del 20 de enero de 1927, Fijman colabora, junto Nicolás Coronado, Francisco Luis Bernárdez, Serge Panine, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal y Antonio Vallejo, en un "Parnaso Satírico". El caricaturizado autor de *Molino rojo* responde a la pregunta "¿A qué va Ud. a Europa?": "A mí, el mayor poeta / De la América ignara, / Un presagio me inquieta: / Si el barco naufragara / En el camino a Europa / Sufriría dos tragedias: / El cambiarme las medias / Y lavarme la ropa" (*Revista Martín Fierro 1924-1927*, p. 302).

estuvo en los bordes del canon editorial. Este, como el literario, es cambiante y ha ido adoptando distintas formas hasta llegar a su configuración actual. Por ello, juzgamos necesario volver brevemente sobre el lugar que las ediciones de la poesía fijmaniana han ocupado en los distintos momentos[205].

Las primeras ediciones de los tres libros de Fijman responden perfectamente a lo esperable para un escritor joven de su época. Si bien la década de 1920 se caracterizó por el surgimiento de nuevos emprendimientos editoriales y la consolidación de otros ya establecidos, los problemas en la distribución de los libros y las preferencias del público hicieron difícil la tarea del editor y del escritor argentino (Delgado & Espósito, 2006, p. 61). Los dos primeros libros de Fijman ilustran tanto la dificultad inicial como la incipiente marcha de la industria editorial nacional. Según Calmels (2005, p. 26), la publicación de *Molino rojo*[206] (502 ejemplares[207]) fue costeada por Pompeyo Audivert con el dinero recaudado de la venta de una carpeta, publicada en 1924, con dibujos inspirados en la poesía fijmaniana. Pero *Hecho de estampas*[208] fue publicado con el sello de uno de los editores de autor argentino más populares de la época[209]: Manuel Gleizer, inmigrante ruso judío que pasó de vendedor de billetes de lotería a propietario de la librería La Cultura, centro de reunión de los jóvenes poetas del veinte.

Asimismo, en este período surgieron las editoriales de las revistas culturales (Delgado & Espósito, 2006, pp. 82-88): Nosotros (c. 1923), Proa (1924), Sur (1933), entre otras. El proyecto de la revista *Número*, dirigida por Julio Fingerit, también era expandirse hacia la edición de libros, afán que queda demostrado en el aviso que aparece en el quinto número, de mayo de 1930[210]. Sin embargo, hasta donde hemos podido rastrear, solo *Estrella de la mañana*[211], publicado pocos días antes que el último número

205. Abordamos con profundidad el tema del canon editorial argentino en "El camino más desierto: sobre las ediciones de la poesía de Jacobo Fijman" (2014).

206. Buenos Aires, septiembre de 1926. Medida: 19,5 x 13,5 cm. Páginas: 94. Carece de mención editorial: "Es propiedad del autor". "Se terminó de imprimir en Talleres gráficos El Inca".

207. "De este libro se han tirado dos ejemplares en papel del Japón y 500 ejemplares en papel pluma".

208. Buenos Aires, M. Gleizer editor, 1929. Medida: 24 x 18 cm. Páginas: 18. No lleva colofón. Cada uno de los quince poemas está acompañado por una xilografía cuyo autor no se menciona.

209. Publicó, entre otros, libros de Borges, Carlos De la Púa, Arturo Cancela, Samuel Eichelbaum, Vicente Fatone, Macedonio Fernández, Luis Franco, Manuel Gálvez, Alberto Gerchunoff, César Tiempo, los hermanos González Tuñón, Lugones, Roberto Mariani, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Nicolás Olivari, Alfredo Palacios, Florencio Varela, Roberto Payró, Alberto Vacarezza, Raúl Scalabrini Ortiz y Juan Gelman.

210. Entre otros textos, allí se anunciaba el libro de cuentos de Fijman *San Julián el pobre*, que, finalmente, no sería publicado.

211. Buenos Aires, Editorial Número, mediados de noviembre de 1931. Tamaño: 24 x 19 cm. Páginas: 96.

de la revista, lleva el sello "Editorial Número". De acuerdo con Daniel Calmels (*El Cristo Rojo…* 130), fue Horacio Osvaldo Dondo quien aportó los fondos para la publicación del último poemario fijmaniano[212].

Luego de *Estrella de la mañana*, y principalmente de la internación de Fijman, su poesía se sume en la oscuridad más absoluta. Desde el último libro hasta la aparición de la primera entrega de la revista *Talismán*, dedicada al "poeta en el hospicio", en mayo de 1969, solo seis poemas de Fijman aparecen en revistas o suplementos culturales[213]. En ese número, ante la pregunta "¿Por qué dejó de publicar su poesía?", él

"Esta edición consta de 20 ejemplares impresos en papel de hilo stratton bond numerados de 1 a 20 y de 500 ejemplares en papel nacional". Como señala Arias en una "Fe de erratas y omisiones" y recoge Arancet Ruda (2007, p. 39), ya se habían publicado en la revista algunos poemas que luego formaron parte del libro: "Canción de los ángeles de la muerte" (marzo de 1930), "Canción de la visión real de la gracia" (agosto de 1930), "Pampa de una noche y un día con su noche" (septiembre de 1930), "Poema XV" (noviembre de 1930; renombrado "Poema XXXVII" en el poemario), "Adoración de los Reyes Magos" (diciembre de 1930), "Poema XXXVI" (marzo de 1931; renombrado "Poema XXXVIII" en el poemario) y "Poema" (agosto de 1931; renombrado "Poema XIII" en el poemario). También apareció en la revista "Imitación de San Antonio de Areco" (mayo de 1930), que no fue recogido en libro.

212. Este mismo dato es señalado, según dice Arancet Ruda (2007, p. 39), por Osvaldo Pol en "Jacobo Fijman, poesía en las fronteras", ponencia supuestamente publicada en las *Actas de las II Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología* (2002). No obstante, este trabajo no figura allí.

213. Como señala Arias en "Anexo 1. Bibliografía esencial para la edición de los *Poemas*" (2005a, pp. 284-287), además de "Imitación de San Antonio de Areco", que apareció en mayo de 1930, en el número 5 de *Número*, es decir, entre el segundo poemario y el último, después de la edición de este y hasta el homenaje de *Talismán*, verían la luz: "Luminaria mayor" y "Luna del sí, sí, y del no, no" (diario *La Nación*, 23 de julio de 1933); "Letanía del agua perfecta" (revista *ARX*, 1934); "Canción de manos taciturnas ocupadas de muerte" y "Égloga común" (revista *Testigo*, julio-septiembre de 1966); y la "Cantiga suplicante" (Jornadas Argentinas de Rorschach Clínico, Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, 5-8 de noviembre de 1968). En el referido primer número de mayo de 1969 de la revista dirigida por Zito Lema, se publicaron por primera vez: "Donaria", "Romance en veinte de menor cuantía para Nuestra Señora [.] Letanía apostrofia", "Historia de una imagen seglar y no seglar", "Lutecia", "Seráfica cosmogonía", "Canción para la niña prosa de la cruz", "Canción de florista", "Écloga", "Pretexta", "Retrato de doctor", "Eclogario", "Iphigenia", "Escénica" y "[Arrancaron el sol…]". Con los años, también aparecerían en diversos medios y publicaciones (no específicamente compilaciones de la obra de Fijman): "Flor de santidad" (revista *Gente*, 2 de octubre de 1969); "Speculum deitatis" (diario *La Opinión*, 3 de octubre de 1971); "[Libro de la hermosura negra…]", "Política beata del sentido y la gloriosa mente en la pobreza" y "Balada en exasílabos de negros y pardos, de pardas y negras" (en *Creación y locura*, de Juan Carlos Foix, Mirta Alrt y Miguel Ángel Materazzi, junio de 1975), "Égloga concreta que sustenta la abstracta belleza de las cosas, para el místico doctor San Juan de la Cruz" (revista *Universitas*, julio-septiembre de 1975); "Epístola a Favonio" y "Letanía de la tarde en un viejo estampario" (revista *Poddema*, febrero de 1980); "Canción de la doctora del anillo de Jaspe" (en *Nuestra Señora de la Poesía*, antología a cargo de Pastor Díez, 1980); "Balada para el suelo de las tardes" (revista *La Papirola*, diciembre de 1987); "Canción al lavador del sueño y de la tarde" y "Cantiga del afecto" (revista *Hojas del Caminador*, julio de 1992), "Álamo de Castilla", "Romance lunar", "Letanía del buen uso", "Gramática de estrellas fijas", "De mística teología", "Copla trascendente, o divina relación para tórculos de Castilla la Vieja", "Égloga de bodas" y "Égloga de Castilla" (en *Fijman, poeta entre dos vidas*, de Juan Jacobo Bajarlía); "Relación de elegía" (folleto de la exposición *Dibujos y poemas - Obras inéditas*, Centro Cultural Recoleta,

—aparentemente— respondía:

> En primer lugar porque la publicación de mis libros me la tenía que pagar yo. Y apenas tenía para comer… Además me propuse cambiar de vida. Y me dediqué exclusivamente a la filosofía escolástica y a todos los poetas que aparecen en la patrística. Pero fundamentalmente, por miedo a perderme en la literatura y alejarme de Dios (Zito Lema, 1969a, p. 11).

Al parecer, el poeta no podía ni quería seguir publicando su obra, que, como él, permanecía dispersa y oculta. María Teresa Dondo, hija del amigo de Fijman H. O. Dondo y directora de un proyecto titulado "Jacobo Fijman: otras historias, otros poemas y dibujos"[214], señala que, antes de la muerte de su padre en noviembre de 1962, él, por entonces titular de la Dirección General de Bibliotecas y Publicaciones Municipales de la Ciudad de Buenos Aires, y Fijman estaban trabajando en un cuarto libro, aparentemente titulado *Libro de la cántiga de pasión*, compuesto por treinta y ocho títulos hasta ahora inéditos. Si este libro viera la luz, podríamos calibrar con más precisión la continuidad del proyecto poético fijmaniano.

Un par de años más tarde, en 1971, Raúl Gustavo Aguirre, en un artículo aparecido en *Revista Iberoamericana* y titulado "'Demencia: el camino más alto y más desierto'… Jacobo Fijman: el gran olvidado", se quejaba del poco interés y rigor de los críticos y antólogos de aquella época[215]:

> De este poeta yo recordaba una vaga mención en la *Antología* de Julio Noé[216]. Abro este libro, hoy, y encuentro: "Jacobo Fijman. Nació en 1901. Obras.— Poesía: *Molino rojo* (1926); *Hecho de estampa* (1930). Anuncia: *Estrella de la mañana*". Siguen tres poemas, tomados del primero de los libros citados: "El hombre del mar", "Madurez" y "Paraguaya". Los tres son dignos de atención: su estructura verbal es libre y moderna, y la expresión, concreta y vigorosa. Sin embargo es sorprendente —y hasta vergonzoso— que la única referencia a Fijman en la *Historia de la literatura argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta

julio de 1995); "Con castillas de antes, con Castilla la Vieja (revista *Topía*, abril-julio de 1966); "Cana de Galilea", "Canción para la bella sor María de Ágreda", "Solsticio de verano", "Siempre en sí", "Verso polimorfo", "Urbs antiqua fuit" y "Epílogo del ángel o la flor" (en *El Cristo Rojo*, de Daniel Calmels, 1996).

214. Por el momento, de este proyecto solo se conoce la edición de *Metapoemas*. El resto de la información que aquí comento, la grabamos durante la presentación de ese libro, el 24 de noviembre de 2015 en el La Abadía Centro de Arte y de Estudios.

215. En el prólogo al primer volumen de *40 años de poesía argentina (1920-1960)*, José Isaacson y Carlos Enrique Urquía también destacan que Fijman, "uno de los principales animadores de la generación martinfierrista", estaba, por entonces, "casi olvidado" (1962, p. 4).

216. Noé, J. (1931). *Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930)* (2ª ed.). Buenos Aires: El Ateneo.

> (dir., *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1960. v. VI. 233) procede de una recensión de la antología de Noé, donde figura ente una docena de nombres incorporados a la segunda edición. ¡Nada más! Y gracias a que el escrúpulo bibliográfico de Arrieta, al analizar en este capítulo las antologías literarias le hace consignar las diferencias entre ambas ediciones. Por su parte, el redactor del capítulo correspondiente a la época[217] lo silencia olímpicamente. En su favor (o disfavor) podemos decir que, en esto, el nombre de Fijman no es una excepción. Para terminar con este cuadro de silencios, raras menciones y datos erróneos, anotemos que *Capítulo*, la *Historia de la literatura argentina* publicada en fascículos por el Centro Editor de América Latina (1967), no obstante su intención documental y exhaustiva, incluye el nombre de Fijman en una columna aparte, en una lista de "otros poetas martinfierristas" y *lo da por muerto* (?) con la mención: "1891-1967", cuyo primer término es también inexacto (fascículo 40, a cargo de Guillermo Ara, p. 949), además de endosarle esta poco reverente *crítica*: "Fijman se entregó a un desenfreno imaginístico (sic) muy de acuerdo a sus extravíos mentales" (1971, pp. 429-430).

Habría que esperar hasta 1979 para que apareciera una reedición de *Molino rojo*. Un par de años antes, conmovidos por el golpe militar de 1976, un grupo de jóvenes había formado un movimiento surrealista (independiente del de Aldo Pellegrini) que editaría las revistas *Poddema* y *Signo Ascendente*, de tendencia expresamente antidictatorial. Uno de los miembros de esta agrupación era el poeta y editor Alberto Adrián Arias, quien por entonces utilizaba el pseudónimo Alberto Valdivia (Guiard, 2006). Él fue quien, luego de haber entrado en contacto con la poesía de Fijman gracias a la revista *Talismán*, que leyó en 1972, comenzó, seis años más tarde, una intensa labor de recopilación de su obra, cuyo primer fruto fue la edición de *Molino rojo* de Centro Editor Independiente (el mismo sello de *Poddema*).

Podría pensarse que la política de prohibiciones de la última dictadura militar argentina incidió en la permanencia de la poesía de Fijman en el margen, pero esta era lo suficientemente desconocida para el gran público como para no representar una amenaza. Precisamente, quizá por este carácter inocuo, *Molino rojo* y *Hecho de estampas* volvieron a editarse durante el régimen militar. El primero fue publicado en formato facsimilar como separata del cuarto número de la revista de poesía *Último Reino* (octubre-diciembre de 1980), dirigida por Gustavo Margullies y Víctor Redondo. La primera edición se agotó tan rápidamente que enseguida tuvieron que hacer una segunda. *Hecho de estampas* se reeditó, en febrero de 1981, en Ediciones Mano de Obra, firma que dirigían los poetas Alberto Luis Ponzo y Carlos Vitale, quienes seguirían ligados a la edición de la obra fijmaniana. Los ejemplares del libro fueron numerados y terminados a mano.

217. Fernández Moreno, C. (1960). La poesía argentina de vanguardia. En Arrieta, R. A. *Historia de la literatura argentina* (Vol. VI, pp. 607-655). Buenos Aires.

Noviembre de 1983 marca un momento clave en la suerte de la poesía de Fijman: aparecen, por primera vez, sus tres libros reunidos en un solo volumen. Un tiempo antes, el librero Luis Guzmán había vendido su librería, Viridiana, a Eduardo Vázquez Villanueva y Carlos Riccardo. Estos proyectaron una editorial, La Torre Abolida[218], que se iniciaría con la *Obra poética* de Fijman. Aunque Riccardo ya había oído hablar de la poesía fijmaniana, la decisión de comenzar su emprendimiento con ella estuvo motivada por el hallazgo de la separata de *Último Reino* en su negocio. En el proyecto colaboraron Juan Jacobo Bajarlía, asiduo visitante del local, y por su intermedio, Víctor Redondo, quien luego invitaría a Riccardo a formar parte de su revista de poesía. La Torre Abolida, publicados los tres primeros libros y desvinculado Carlos Riccardo, desaparecería poco después.

A pesar de las referidas ediciones, lo cierto es que ni antes, ni durante, ni aun después de la dictadura, Fijman alcanzó mayor visibilidad que durante su vida. Es que su obra no iba en sintonía con los intereses o la sensibilidad del lector medio, crítico o no, de entonces. Alicia Genovese explica acertadamente este fenómeno al estudiar los paradigmas poéticos de los años ochenta y noventa en Argentina:

> Cada momento estético relacionado con la poesía conforma y da cauce a una idea de escritura predominante que, necesariamente, privilegia y visualiza ciertos aspectos, así como opaca y vela otros. En su secuencia de producciones literarias y de producción crítica, cada época, cada generación, si se quiere tomar ese concepto, elabora una idea de escritura que asimila una situación histórica o social, una actualidad del pensamiento, y que reacciona a toda una serie de datos de su propia época y de la inmediatamente anterior. En esa idea de escritura confluyen motivaciones o reacciones literarias y otras más amplias, más contextuales que convierten los textos en una superficie de resonancia de lo que se muestra en primer plano o se necesita leer como acontecimiento, desde el punto de vista cultural (2006, p. 94).

Pero sobre finales de los años noventa, la poesía fijmaniana se acerca, paulatinamente, al canon crítico y genera nuevo interés. Así, entre febrero de 1998 y enero 1999, se reeditan —por decisión del editor, en dos tomos— los tres poemarios de Fijman, a los que se agregan, por primera vez, algunas composiciones dispersas que habían ido apareciendo en publicaciones periódicas y libros (véase Arias, 2005a, pp. 284-287). Los *Obra poética* aparece en la colección Poesía mayor de editorial Leviatán,

218. Su nombre es un homenaje al célebre soneto "El desdichado", de Gérard de Nerval, incluido en *Las quimeras* (1854): "Je suis le ténébreux, —le veuf— l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie" ["Yo soy el tenebroso, —el viudo— el sin consuelo, / El príncipe de Aquitania de la torre abolida"].

uno de los numerosos sellos[219] que dirigía Gregorio "Goyo" Schvartz (famoso por su Librería Fausto) y que, luego de su muerte, pasó a manos de su hija. Por iniciativa de Reynaldo Jiménez[220], quien entonces se encargaba de la colección, Carlos Riccardo escribió los prólogos, y parte de la entrevista de Zito Lema a Fijman se reproduce en una *Addenda* al final del segundo tomo.

En 2002 vio la luz una serie de poemas que el autor de *Molino rojo* habría compuesto entre 1922 y 1923. Eliahu Toker, quien preparaba un libro sobre la vida de Carlos Moisés Grünberg, se topó casi accidentalmente con aquellas piezas mecanografiadas que Fijman había enviado, desde Montevideo, al autor de *Las cámaras del rey*. De las veintiuna composiciones[221], este último publicó cuatro en agosto de 1923 en la revista de la comunidad judía *Vida Nuestra*[222]; el resto recién se dio a conocer casi ochenta años después, en el número 93 de la revista *Hispamérica*[223].

El comienzo de la primera década del nuevo siglo marca la entrada de Jacobo Fijman —junto con otros tantos poetas tradicionalmente ignorados— al canon crítico, donde, si bien no en un puesto central, permanece. Los estudios de poesía en Argentina han ido abriéndose hacia nuevas perspectivas de lectura que dan cabida a poetas antes completamente ignorados como el mismo Fijman, Viel Temperley, Miguel Ángel Bustos, Edgar Bayley o Franciso Luis Bernárdez. Este renovado interés tiene su correlato en el aumento del número de ediciones de la obra de estos escritores. En particular, luego de la reimpresión de la edición de Leviatán en 2003, en 2005, la poesía fijma-

219. Siglo Veinte, La Rosa de los Vientos, La Pléyade, Dédalo, Central, Crono, Psique.

220. Como cuenta Jiménez en una anécdota que ilustra la situación de los libros de Fijman en los setenta, luego de conocer su poesía gracias a la labor de difusión de Vicente Zito Lema, debió copiar a mano los poemarios: "En plena dictadura militar, siendo muy joven aún, recuerdo haberme allegado dos o tres veces a la antigua Biblioteca Nacional, calle México 564, San Telmo, tan llena de fantasmas […], con la intención de copiar a mano el manoseado ejemplar de *Molino rojo* disponible. Supe que no era el único en esa autoiniciación de amanuense" (2012a, pp. 67-68).

221. Dice Arias a propósito de esta recopilación, que, en su edición de la obra fijmaniana, agrupa bajo el título *Versos de juventud*: "Aunque en la revista *Hispamérica* (2002) los poemas suman veinte (20), se trata de veintiuno (21): dos de ellos ('Lujuria' y el soneto '[En muy añeja fabla castellana…]') aparecen allí fundidos en uno solo, debido a dificultades en la interpretación de las hojas mecanografiadas originales y a la ausencia de título en el segundo de ellos" (2005c, p. 32). Coincidimos con Arias, ya que el tono y el tema de las composiciones es distinto. Por ello, no seguimos a Arancet Ruda cuando estudia los cuatro poemas aparecidos en la revista *Vida Nuestra*, en 1923: los considera uno solo, titulado "Resurrección" y dividido en cuatro partes (2001, pp. 407-411).

222. "Resurrección", "Hermana luz", "Impresión" y "Lamento indio".

223. "La buena soledad", "El sentido cardinal", "El milagro harmonioso", "Negación", "El sentido trágico", "Los tejedores", "Mar", "Paisajes", "La muerta", "Montaña", "Caminante", "Lujuria", "En muy aleja fabla castellana", "Estancias graves", "Raíz", "Noche del sábado en El Bajo" y "Jardín de invierno"

niana fue publicada por otros dos sellos independientes, Del Dock y Araucaria. En el primer caso, la obra está incluida en la colección Pez náufrago, que dirige el poeta Santiago Sylvester, autor de uno de los dos prólogos. El otro proemio está firmado por Daniel Calmels, amigo de Lysandro Galtier, por intermedio de quien obtuvo gran cantidad de pinturas y manuscritos originales de Fijman. La *Poesía completa* de Del Dock, reeditada en varias ocasiones, recoge los tres poemarios y más de cincuenta composiciones no reunidas en libro[224].

Alberto Adrián Arias publicó el resultado de sus casi tres décadas de investigaciones y recopilaciones[225] en su sello Araucaria, colección Signos del Topo, bajo el título *Obras (1923-69) 1: Poemas*. Con presentación de Alberto Luis Ponzo, el libro, la edición más cuidada de la obra fijmaniana hasta el momento, incluye casi setenta poemas no reunidos en libro[226] y numerosos facsímiles, y forma parte de un proyecto más ambicioso[227]: la publicación del total de la producción fijmaniana (ensayos, cuentos[228], pinturas). En la "Introducción", Arias sostiene que Fijman, a pesar de la aparente dispersión de su obra, buscó que esta no se perdiese y que trascendiese (2005a, p. 9), opinión que, según creemos, no está lo suficientemente respaldada en los hechos. Asimismo, el editor subraya la "pésima calidad" de la difusión de los textos, que "han sufrido del mal de las transcripciones apresuradas, de las impresiones defectuosas y a menudo de algo peor"[229] (p. 10),

224. A esta edición dedicaron reseñas Gabriel Bellomo (en *Telar*) y Arancet Ruda (en *Fénix. Revista de poesía*). Esta última, además de poner en duda la idea de "poesía completa", parece haber sido la primera en notar un par de erratas: el hecho de que figura dos veces el mismo poema aunque con distintos títulos ("Canon de mística teología" y "De mística teología) y la aglutinación de dos poemas —que Alberto Pineta solo había presentado parcialmente en su libro *Verde memoria* (157-158)— en uno (2005, pp. 122-123).

225. En una entrevista que le hace Alberto Luis Ponzo en 1992, Arias describe cómo fue el proceso de investigación y recopilación del material fijmaniano (1992). Para esto, también puede verse el tercer anexo de las *Obras (1923-69). 1: Poemas*, titulado "Testimonio de una búsqueda y sus consecuencias" (2005g, pp. 305-308).

226. De estos, 16 se publicaron por primera vez en el libro: "Canon", "Versecillos de Castilla la Muerta", "Polifonía", "Romance de la ausencia", "Confíteor", "De la aldea en los naipes de Castilla la Vieja", "Romance de nombradía", "Cántico trascendente", "Epístola rural", "Canción de pueblo y de senado", "Canción en dogma regular de Cristo", "¿Qué haces, compañero?", "Loa a doña beata soledad de la pasión y muerte", "Pantomima analógica", "De cruz y majestad, y Castilla la Vieja" y "Cantiga de la pasión".

227. El proyecto parece trunco, ya que, hasta ahora, no ha aparecido nada más que el primer tomo.

228. El mismo Arias reunió los cuentos que Fijman había publicado en *Crisis*, *Martín Fierro* y *Nosotros*, y los editó en su sello bajo el título *San Julián el pobre* (1998).

229. En la sección "Textos atribuidos a Fijman que hemos descartado en la edición de sus Poemas" (2005b, p. 29), por ejemplo, Arias omite, a nuestro juicio, con buen tino, los escritos "Sobre Lautrémont I" y "Sobre Lautrémont II" —aparecidos por primera vez en el número 11 de la revista *Crisis* (marzo de 1974) y reproducidos en múltiples ocasiones después—, que el mismo Zito Lema, responsable de su publicación, se encargara de desacreditar como propios de Fijman; y el poema "Biblioteca", publicado sin firma pero junto a una "Recordación del poeta Jacobo Fijman", en el diario *Clarín* del 27 de noviembre de 1980. A esto habría

hecho similar a lo que —agrega— ha ocurrido con la biografía del poeta[230].

En febrero de 2012 el librero Fernando Gioia y el poeta Roberto Cignoni dieron a conocer, en Editorial Descierto, *Romance del vértigo perfecto*, compilación de sesenta y seis poemas de Fijman (la mayor parte de entre 1957 y 1960) desconocidos hasta entonces, algunos facsímiles y dibujos. En la reseña que escribió para *Ñ*, Jorge Aulicino explica:

> El hallazgo de los manuscritos, en manos de una persona que no es coleccionista, le significó [a Gioia] una obsesión. Compró los manuscritos por una cantidad de dinero que pudo pagar en cuotas ("a lo largo de un par de años") y los publicó como si se tratara de un nuevo libro. No hay en rigor nada que impida suponer que lo era, o que era parte de uno: existe el indicio de que al menos algunas de las hojas del mismo fajo están en manos de un librero anticuario. Gioia fue discretísimo. No explica nada de esto en la edición, pues, dice, el libro tenía que aparecer como un libro de autor (2012).

Fuera de la Argentina, la lírica fijmaniana fue editada en tres ocasiones. La primera es una selección realizada por Carlos Vitale escuetamente titulada *Poemas*, que apareció bajo el sello de Ediciones de Poesía Olifante en Zaragoza, España, en 1985. Luego de un prólogo a cargo de Alberto Luis Ponzo y de una breve selección de fragmentos de la entrevista a Fijman que Zito Lema reproduce en *Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*, el antólogo incluye trece poemas de *Molino rojo*[231], once de *Hecho de estampas*[232] y seis de *Estrella de la mañana*[233]. Quince años más tarde, en 2000, Vitale volvió a compilar parte de la poesía fijmaniana fuera del país: esta vez, en Barcelona, para Plaza & Janés. Bajo el título *Molino rojo y otros poemas*, esta antología, sin introducción alguna y con unas pocas notas, reúne los dos primeros poemarios fijmanianos

que agregar "El tardío milagro", composición aparecida en el número 254 de la revista *Sur* (septiembre y octubre de 1954), atribuida a un tal "Jacob Fijman" y traducida del hebreo por Java Engelsberg.

230. Arias pone, como ejemplo harto ilustrativo, la nota "La maravillosa lucidez de la locura", firmada por Ruth Fernández y aparecida en el diario *La Prensa* el domingo 10 de enero de 1993. Allí, "Se ha llegado a afirmar […] que [Fijman] conoció en Francia, y no en sueños, a Lautrémont; pero ¡este desapareció en 1869 y Fijman *nació 29 años después*, en 1898!" (Arias, 2005a, pp. 10-11; las cursivas son del autor).

231. "Canto del cisne", "Vísperas", "Mañana de sol", "Ciudad santa", "Cópula", "Mortaja", "Hambre", "Réquiem", "Subcristal", "El «Otro»", "Feria", "Subdrama" y "El hombre del mar".

232. "Poema I", "Poema II", "Poema III", "Poema IV", "Poema V", "Poema VI", "Poema VII", "Poema X", "Poema XI", "Poema XII" y "Poema XIII".

233. "V", "VI", "XVI", "XXXI", "XXXII" y "XXXVII".

completos, dieciséis composiciones del último[234] y ocho no reunidas en libro[235]. Lo curioso es que constituye la primera y única edición —jamás se reeditó— de esta lírica en un sello multinacional[236].

Ocho poemas manuscritos es, hasta ahora, la última edición de la poesía de Fijman fuera de la Argentina. Nuevamente, en España, más precisamente en Madrid. La empresa fue llevada a cabo por Del Centro Editores, del Centro de Arte Moderno de la capital ibérica, en 2014[237]. Como señala el título, el libro, con prólogo de Arancet Ruda en cuadernillo aparte, recoge, en formato facsimilar y en carpetas separadas, ocho poemas escritos de puño y letra por el autor de *Molino rojo* durante su estancia en el Borda[238]. Cinco de las composiciones eran inéditas hasta entonces y tres ya habían aparecido con anterioridad[239], aunque aquí registran modificaciones, lo que constituye uno de los pocos testimonios del trabajo de reescritura en Fijman conocidos hasta el momento[240]. Además del significativo aporte que implica, el libro tiene otra curiosidad: se trata de una edición de lujo, pues se imprimieron solo cien ejemplares, realizados de forma totalmente artesanal, firmados y numerados por el editor.

También de lujo es, al menos en parte, la última edición que conocemos de una porción de la obra fijmaniana. *Metapoemas*, una *plaquette* de cinco composiciones in-

234. "I", "II", "V", "VI", "XIV", "XV", "XVI", "XVII", "XXI", "XXII", "XXVI", "XXXI", "XXXII", "XXXIV", "XXXVII" y "XXXVIII".

235. "Speculum deitatis", "Epístola a Favonio", "Lamento indio", "Canción al lavador del sueño y de la tarde", "Cantiga del afecto", "Muy beata poética beata", "Janua caeli" y "Cuento de Sheherazad". Los últimos tres se publicaron por vez primera en esta edición.

236. La editorial Plaza & Janés surgió en 1959, en Barcelona, fruto de la unión de Ediciones Cliper, de Germán Plaza, y del sello Janés, del poeta catalán Josep Janés i Olivé. En 1984 la empresa fue adquirida por el grupo multimedial alemán Bertelsmann, que, en 2001, conformó una *joint venture* con Mondadori, lo que dio origen a Random House Mondadori. En 2013, finalmente incorporados el sello italiano y el inglés Penguin, la empresa pasó a llamarse Penguin Random House Grupo Editorial.

237. "La poesía como visión mística", de Ezequiel Alemian, es la única reseña sobre el libro aparecida en un medio de amplia circulación.

238. "Prospectiva" (26 de noviembre de 1957), "Campos azules" (7 de febrero de 1958), "Cordonera" (11 de febrero de 1958), "Aran los campos" (sin fecha), "Canción de arroz y trigo y primavera" (sin fecha), "[Se anuncian en la flor…]" (sin fecha), "Álamo de Castilla" (16 de marzo o junio de 1965) y "Canon de mística teología" (8 de diciembre de 1965).

239. "[Se anuncian en la flor…]", "Álamo de Castilla" y "Canon de mística teología".

240. En las notas a los poemas recopilados en *Obras (1923-69). 1: Poemas*, Arias destaca varias veces que, en los manuscritos, que reproduce como facsímiles en uno de los anexos del libro, hay tachaduras y agregados e incluso versiones distintas —unas manuscritas, otras mecanografiadas aunque firmadas— del propio Fijman.

éditas[241] de la aparentemente vasta colección de María Teresa Dondo[242], apareció, a cargo del sello Kalos, en 2015, en tres formatos. El primero, "económico": sesenta ejemplares en papel Dauphin de France crema de ciento cinco gramos ilustrados con un grabado a modo de exlibris. Los otros dos, "para bibliófilos": diez ejemplares en papel Velin d'Arches crema de ciento sesenta gramos, de origen francés, numerados de uno a diez y en estuche, con el grabado firmado por la artista[243]; y cinco en papel Japón Nacarado de ciento cinco gramos, numerados de uno a cinco, y fuera de comercio, también con el grabado firmado. Con este tipo de ediciones de lujo sucede algo inquietante: la obra de Fijman, en momentos de un renovado y paulatino interés de lectores y críticos, vuelve a ser marginada; esta vez el acceso a ella no está restringido solo por cuestiones técnicas, sino por el precio. Los versos del autor de *Estrella de la mañana*, durante mucho tiempo olvidados por la relegación que sufrió su autor, hoy cobran valor por ese mismo hecho, tenido actualmente por pintoresco, y son usufructuados como mercancías para coleccionistas.

A pesar de este fenómeno reciente, con la obra de Fijman sucede algo singular. Si bien con la muerte del poeta acabó el proceso de creación, este mismo, por el hecho de haberse anclado en el margen, signó la imposibilidad material de su completitud: nadie sabe cuánto produjo Fijman ni los nombres de todos aquellos que tienen, o pueden tener, piezas de su autoría, con lo que la obra fijmaniana, no obstante el afán de los editores, continúa, al menos en una parte potencial, escapando a los condicionamientos del mercado. Los libros publicados en vida del autor, sin el carácter de novedad que tienen las últimas apariciones de inéditos, como queda señalado, lo atestiguan. El último ejemplo es la edición *Molino rojo. Estrella de la mañana* que apareció en 2017 en la serie Campanas de Palo del sello independiente rosarino Serapis. Con el apoyo de Espacio Santafesino, dependiente del Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe, y al cuidado de Tadeo P. Stein, esta obra reúne, como el título indica, el primer y el último libro fijmanianos (con la curiosa y no comentada omisión del segundo y más breve), prologados por Pablo Werner.

241. Según consta en el colofón, la selección —ignoramos siguiendo qué criterios— fue realizada por Ariel Fleischer, el editor, y la poeta María Julia de Ruschi Crespo. Se trata de "Teórica" (marzo de 1961), "Única" (enero de 1962), "Metalógica de ensueño" (diciembre de 1961), "Metasomática" (sin fecha) y "Metalógica con un halcón debajo" (enero de 1962).

242. Según ella misma refirió en la presentación de *Metapoemas*, se trata de un centenar de inéditos de entre 1952 y 1962 que su padre le legara al morir.

243. El precio de venta de la versión en papel Velin d'Arches crema de ciento sesenta gramos era, al momento de su aparición, diez veces el del formato en papel Dauphin de France crema de ciento cinco gramos.

II. Los Metatextos Fijmanianos

Solo se conservan unos pocos textos metapoéticos fijmanianos[244]. Se trata de seis breves ensayos que publicó en la revista *Número* entre junio de 1930 y diciembre de 1931. En ellos, plasma su visión del arte en general, y de la poesía y del poeta en particular. El primer artículo, "El sentido de las canciones de cuna"[245], de junio de 1930, es una breve reflexión sobre la función de este tipo de composiciones musicales y sobre cómo estas, cuando son verdaderas, representan una continuidad con los sonidos del primer día de la creación. En "El mundo del artesano", publicado un mes más tarde, Fijman pondera, de la obra plástica de Héctor Basaldúa, su ordenamiento a "lo absoluto". Como verdadero artesano, dice, "vive en el mundo de lo absoluto" y "tiene la conciencia limpiada y sus ojos puestos en la noche obscura de su alma", por lo que "se aparta" de todo lo "episódico" y hasta de lo "humano" (1930b, p. 62). La obra del pintor, al igual que la de todo gran artista, responde, de acuerdo con el poeta, al servicio de su crecimiento interior y espiritual. Pocos meses más tarde, en octubre de 1930, Fijman publica un brevísimo texto titulado "Misterio de la poesía". En él, define el arte como "virtud" y "sabiduría angélica", la poesía como "entendimiento del misterio" y la inspiración como "limosna de ángeles". Para el autor de *Molino rojo*, la auténtica poesía tiene una función muy concreta: dar "el sentido de la ley", es decir, advertir al hombre que la libertad verdadera está no en la satisfacción de lo corporal, sino exclusivamente en la "adoración" del Creador. Por ello, dice: "El misterio de la poesía nos saca del afligimiento de la carne y apacienta nuestros sentidos demorados en los objetos o en las tinieblas exteriores" (1930c, p. 97).

El artículo más extenso, "Mallarmé lector de símbolos", de febrero de 1931, recoge lo más sustancioso de la poética fijmaniana. Allí, el autor de *Estrella de la mañana* afirma que, aunque el "artesano del verso" tome "de la naturaleza los elementos", en su obra aparecen "salvados en el orden de la inteligencia amorosa" (1931b, p. 19). Esta salvación, este perfeccionamiento que Fijman llama el "estado profético", solo es posible con la ayuda divina, de la que únicamente son merecedores aquellos que han

244. En "El poeta filósofo y el filósofo poeta. Una aproximación a las relaciones estéticas entre Leopoldo Marechal y Jacobo Fijman" (2017), incluido en *Leopoldo Marechal y el canon del silgo XXI*, estudiamos comparativamente los metatextos de uno y otro autor.

245. A partir de la lectura de "El sentido de las canciones de cuna" y de "El misterio de la poesía", Adur, Cabezas y Dondo (2018, pp. 51-58) proponen algunas claves que sirven para leer la lírica publicada en la revista *Número*: el mundo como eminentemente sonoro, el carácter verdadero o falso de la poesía, la paz como su objeto último, su afán por elevarse a lo espiritual y, como consecuencia de lo anterior, el título de santo o profeta que le cabe al poeta.

purgado su cuerpo y sentidos o bien en pos de su salvación o bien en pos de su arte. Mallarmé, que era de estos últimos, por haber limpiado y conocido tanto su verso, aunque "felicitaba al cretino de Emilio Zola, cantaba lo mismo que Dante, ignorándolo" (9-10). Tal *padecimiento de los símbolos*, que no se adquiere por "inquisición de cosas, sino en las comunicaciones de la *claridad intelectual*", le permite al hombre crear al modo adánico, es decir, "en cierto modo, con el conocimiento espiritual que hemos perdido" (1931b, p. 10). El poeta es, en suma, un imitador de Dios que, mediante el símbolo, de naturaleza divina, revela o (re)crea las realidades últimas: "La creación poética —dice— es análoga a la palabra interior de Dios, es su Verbo, en el cual y por el cual el artesano del verso ve cómo se hace su obra" (1931b, 10).

En "Tres voces", de abril de 1931, Fijman celebra la "Cantata a tres voces", de Paul Claudel. En esta pieza, están contenidas todas las virtudes que el autor de *Hecho de estampas* considera propias de una auténtica obra de arte. El lírico francés ha obrado como un verdadero imitador de Dios y es, por ello, un artista real. Dice:

> No separa el bien de la belleza. Cree. [...]. No es mero espectador, o artista moderno, es el *primer* actor del Universo; pues, como buen artista cristiano, sabe que el Hombre, corona y razón de ser de la tierra, es también coheredero del reino (1931c, p. 45).

"Edipo rey y la Sinfonía de los Salmos" se titula el último artículo de Fijman publicado en *Número*. Data de diciembre de 1931 y hace referencia a las obras musicales homónimas de Igor Stravinsky. Como en el texto sobre Mallarmé, Fijman ataca aquí a los artistas modernos, que ignoran "la gramática", "la geometría" y "el temor de Dios", "principio del conocimiento" (1931d, p. 78).

Nacida entre los siglos XII y XIII, la cábala, "…literalmente 'tradición', esto es, tradición de las cosas divinas, es la mística judía" (Scholem, 2006, p. 1), y se erige como una alternativa a la exégesis bíblica y al racionalismo, al que acabará oponiéndose. Como escuela mística que busca, entonces, un acercamiento a las verdades divinas por fuera de lo puramente racional, la cábala se plantea la unión con Dios a través de conocimiento intuitivo. Según escribe Martin Buber, para los cabalistas, Dios, al querer ser conocido y amado, se contrajo o plegó al mundo (1960, p. 119). Pero si bien se manifiesta, no es cándidamente explícito, sino que debe ser intuido en sus propios arcanos. Y la vía primordial para este saber de Dios es el lenguaje; o mejor, la lengua sagrada por antonomasia: el hebreo. El lenguaje no es ya un mero instrumento de comunicación o transmisión de la revelación, sino que es la revelación misma. Hasta tal punto la cábala concibe al lenguaje como esencia del mundo que uno de los textos más caros a esta escuela, el *Sefer Yetsirá* o *Libro de la creación* (fechado aproximadamente entre los siglos III y IV), interpreta la creación como una combinatoria lingüística:

> Dios ha creado todo mediante las 32 'sendas maravillosas de la sofía'. Tales sendas consisten en los 10 números originarios, llamados aquí *sefirot*, que son los poderes fundamentales del orden de la creación, y en las 22 letras, es decir, consonantes, que son los elementos de los que se constituye todo lo creado (Scholem, 2006, p. 33).

Si el mundo y todo lo creado surgen de una combinación de veintidós consonantes primordiales, ya que son entendidas por la cabalística no como creadas, sino como consustanciales a Dios, la esencia divina, y todo lo que de ella deviene, se halla escondida en la lengua y, principalmente, en el secreto nombre de Dios. Este pensamiento es el que ha inspirado las interminables indagaciones sobre la Torá y, particular y especialmente, sobre el Tetragrama.

Arancet Ruda ha señalado que "no hay dudas de que la cábala integraba [... la] competencia cultural [de Fijman], al menos de un modo periférico" (2001, p. 632). Sin embargo, como queda dicho, es difícil saber hasta qué grado esta tradición mística influyó en el lenguaje poético del escritor. Las ideas del autor de *Estrella de la mañana* en relación con el poder del lenguaje resultan, para el momento histórico en el que escribe, atípicas; hasta podría decirse pre- o (anti-) modernas. A pesar de no cumplir con todos los rasgos que Antoine Compagnon traza al describir la categoría de los "antimodernos" —"contrarrevolución, anti-ilustración, pesimismo, pecado original, lo sublime, la vituperación" (2007, p. 25)—, Fijman se acerca a ella y a algunos de sus más característicos representantes, que había leído (por ejemplo, Rimbaud, Baudelaire) o es muy probable que hubiera leído (por ejemplo, Jacques Maritain). En "Mallarmé lector de símbolos", dice:

> Entre la flaqueza de las tentaciones, he aquí cómo esta resurrección, venida o no venida de la penitencia, pero nunca sacada de la corrupción de la naturaleza del hombre, nos enseña que el apetito de originalidad es un sacrilegio de románticos, de desamparados que ignoran o repudian los instrumentos de nuestra justificación, como en la voluntad desalmada de los hombres del Renacimiento que convirtieron al hombre en el centro del Universo, tomando así a los pechos amargos del mundo como espectáculo y único fin de su existencia. Pero el que usa de la belleza, usa la maternidad del Espíritu Santo. Los hombres del Renacimiento prepararon el camino de la inversión de valores, quitando de esta manera al hombre y al conocimiento su fin último; dividiéndolo en una nueva desobediencia (1931b, p. 10).

En esta línea, el símbolo según Fijman, su eficacia esencial, parece desconocer la tan mentada ruptura entre lengua y realidad, la fragmentación del lenguaje que tuvo

lugar con el advenimiento de la modernidad. El autor de *Molino rojo* escribe que el símbolo no representa la realidad, sino que la crea; pero no se trata de la realidad cotidiana, del mundo empírico, sino de las esencias últimas, de lo absoluto; se trata, dice el poeta, del "descubrimiento del cielo y la tierra del universo, de cómo es y ha sido *en el principio*[246]" (1931b, p. 10).

Adur, Cabezas y Dondo relacionan la presencia de lo simbólico en los metatextos fijmanianos con la idea cristiana del *Liber mundi* —"el mundo como un libro por descifrar" (2018, p. 33)— que primaba en la revista *Número.* A esta filiación, podríamos agregar otra: Fijman parece aproximarse en su concepción del símbolo a la cábala, cuya "interpretación exaltadamente positiva de la lengua como el «secreto revelado» de todos los seres —según Scholem— se habría de mostrar como el paradigma más interesante entre las teorías místicas del lenguaje" (2006, p. 16). De acuerdo con el estudioso alemán, para la mística judía, "la naturaleza infinita de la divinidad" se puede expresar en la lengua finita del hombre —"el lenguaje es la esencia del mundo"—, pero solo "en símbolos". A propósito de este hecho, las ideas de Fijman respecto del lenguaje recuerdan a las de su contemporáneo —judío de origen y amigo de Scholem— Walter Benjamin. En algunos escritos tempranos que no publicó en vida —principalmente en "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", de 1916, y en "Sobre la percepción", de 1917—, Benjamin sostiene que es en el lenguaje donde se establece el contacto con lo divino; un lenguaje distinto "de la concepción burguesa" que sostiene que

> el instrumento de la comunicación es la palabra; su objeto es la cosa; su destinatario es un ser humano. Por el contrario, la otra concepción del lenguaje no conoce instrumento, no conoce objeto ni destinatario de la comunicación. De acuerdo con ella, *en el nombre el ser espiritual del ser humano se comunica a Dios*[247] (2007, p. 148).

Según Benjamin, en ese "lenguaje en cuanto tal", previo a la caída del hombre en el pecado, la relación entre el nombre y la cosa era perfecta, esencial. El lenguaje no operaba como mero medio de comunicación, sino que se decía a sí mismo, y el hablante se disolvía en él. En estos escritos, el filósofo alemán, como Fijman en sus ensayos, vuelve, en los años del imperio de la razón, a la idea del lenguaje adánico caído pero latente en ciertas prácticas —para Benjamin, serán la traducción, la relación no científica con la naturaleza, la percepción infantil, entre otras; para Fijman, la única práctica capaz de recuperar ese lenguaje primigenio es la poesía *profética*—.

246. La cursiva es del autor.

247. La cursiva es del autor.

Poco tiempo más tarde, en "El origen del *Trauerspiel* alemán" ("Proyectado en 1919. Redactado en 1925" [2006, p. 217]), Benjamin carga contra el Romanticismo y el Clasicismo por haber "instituido" y extendido un "concepto de símbolo que no tiene en común con el auténtico más que su nombre" (2006, p. 375), "derroche romántico y contrario a la vida" (p. 376). Contra el desprecio clásico y romántico por la alegoría, Benjamin la reivindica y radica su diferencia con el símbolo no en el carácter más o menos transparente (designativo) de una u otra figura, sino en la temporalidad. Apoyándose en Friedrich Creuzer y en Johann Joseph von Görres[248], el autor de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* identifica al símbolo con "el instante místico" en el que se revela lo eterno y a la alegoría con la fugacidad y lo transitorio de la circunstancia del hombre:

> Bajo la decisiva categoría de tiempo […], se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como el paisaje primordial petrificado (2006, p. 382).

La idea benjaminiana del símbolo como presente eterno —deudora, al menos en algo, de la cábala— es, como queda dicho, similar a la que Fijman sostiene en sus artículos. En "Mallarmé lector de símbolos", por ejemplo, afirma: "El hombre no inventa los símbolos: solo se meten por clavos por esta misma *Causa* [la potencia divina], como imagen de lo incorruptible" (1931b, p. 10). Si en Benjamin la naturaleza caída —temporal, fragmentaria— se identifica con la alegoría barroca y la eternidad con el símbolo, otro tanto sucede en los escritos metapoéticos de Fijman, para quien este, de carácter divino, es incorruptible. El poeta contempla la posibilidad de que un ignorante de la ley divina como Mallarmé pueda sufrir el *padecimiento de los símbolos* y decir, gracias a este fenómeno, el mismo símbolo que Dante, "enseñado por la Suma Teológica de Santo Tomás sobre los bienes de los símbolos universales" (1931b, p. 9), pero rechaza, en el mismo movimiento, la posibilidad de intervenir en o de crear un símbolo:

> Mallarmé, ciudadano del siglo XIX, ciudadano que felicitaba al cretino de Emi-

248. Benjamin toma de una carta de Görres la siguiente cita: la "suposición del símbolo como ser, de la alegoría como significado no me gusta nada… Podemos perfectamente contentarnos con la explicación que toma al uno como signo, cerrado en sí, comprimido y persistente constantemente en sí, de las ideas, reconociendo a ésta como una copia de ellas progresiva en la sucesión introducida en el flujo con el tiempo, torrencial y dramáticamente móvil. Así, es el uno a la otra [el símbolo a la alegoría] lo que la naturaleza muda, grande y poderosa de las montañas y las plantas a la historia humana, que progresa con la vida" (citado en Benjamin, 2006, p. 382).

> lio Zola, cantaba lo mismo que Dante, ignorándolo […]. El estilo de uno y otro es […] el estilo que resucita de muerte a vida, y responde al arrebatamiento del *estado profético*, el estilo teologal. Porque los símbolos no los ha inventado el hombre. Solo existe el artesano que los envuelve con sus manos, aunque los ignore, y el otro, que los espera y conoce. Nadie puede venir a la Belleza si la Belleza no le trae. Lo que entreviene en toda verdadera obra como la de Mallarmé es la potencia divina, que contradice a las cosas sumamente malas de la tan celebrada *"poesía"* por el vulgo. El hombre no inventa los símbolos: solo se meten por clavos por esta misma *Causa*, como imagen de lo incorruptible (1931b, pp. 9-10).

Para Fijman, en definitiva, el significado de los símbolos es ni más ni menos que la verdad de las cosas, que se le revelan al poeta por voluntad divina.

Como se desprende de lo dicho hasta aquí, las referencias a lo judío en Fijman, aunque indudables, siempre aparecen de modo indirecto o velado. En este sentido, sus textos metapoéticos pueden servir como puerta de entrada para calibrar este aspecto de la obra fijmaniana, sobre el que aún restan estudios exhaustivos.

III. Otros Estudios Críticos sobre Fijman y su Producción

Además de los textos críticos que ya hemos reseñado y de las recensiones que merecieron los libros de Fijman al momento de su aparición, que consideraremos más adelante, existen otras aproximaciones a la obra del autor *Molino rojo*. Casi todas aluden a uno —o ambos— de estos dos ejes: la marginalidad y la locura.

En el número homenaje de la revista *Talismán* (1969), además de Zito Lema, colaboraron también dos referentes del surrealismo argentino: Enrique Molina y Aldo Pellegrini. Titulado "Ni un paso atrás", el breve ensayo del autor de *Amantes antípodas* pone de relieve el desamparo en el que, por entonces, vivía Fijman y, al mismo tiempo, destaca la notable visión e imaginación poética que, aun en el Hospicio, lo hacía libre de las ataduras sociales: "La poesía de Fijman, inacallable, lo rescata a los diagnósticos de la pedantería científica y por momentos parece surgir de una ampliación de campo de la conciencia" (Molina, 1969, p. 5). Pellegrini, por su parte, también subraya cómo Fijman apela a la poesía para no renunciar a su libertad al sufrir "la mordedura de la sociedad" (1969, p. 6) y cómo el hecho de haber sido calificado como un "alienado" revela su autenticidad de poeta[249]. El autor de *La valija de fuego* repasa cómo, del primer al último poemario y las composiciones de la internación definitiva, "la angustia se funde gradualmente en una serenidad cristalina", lo que da origen a versos "iluminados por una luz esencial, única, insustancial y eterna". En sus últimos poemas, los más ponderados por el ensayista, Fijman alcanza una nueva coherencia, la "poética": "La sucesión de palabras obedece a relaciones desconocidas, que no dejan margen a ninguna concesión al orden llamado lógico del discurso" (1969, p. 7). Concluye Pellegrini su texto con una nota que no ha sido mayormente atendida con posterioridad por la crítica[250], la del supuesto carácter de denuncia de la lírica fijmaniana:

> La poesía de Fijman está llena de revelaciones, de sentidos superpuestos que nos conducen a lo oculto. Como toda verdadera poesía, no es un fin en sí, es decir un ejercicio literario más o menos bien realizado. Constituye una toma

249. En el mismo sentido, agrega Pellegrini sobre el final de su ensayo: "Es necesario saludar en Fijman al gran poeta sumido en la miseria exterior por no querer soportar la miseria interior de la mayoría de los hombres, por rechazar la miseria interior de los falsos poetas, disimulada con oropeles, decorados chillones, magia barata de prestidigitación. El verdadero poeta en el caso de Jacobo Fijman, como lo fue en el caso de Antonin Artaud, al resistirse a todas las coerciones de la sociedad se convierte en la víctima expiatoria del hombre" (1969, p. 8).

250. Una clara excepción es "Una conciencia perturbada y transparente" (1978 y 1985), de Ponzo.

> de conciencia y nos propone acercarnos a nuestra esencia humana en oposición a la vida deshumanizada que se nos ofrece. Por lo tanto, emana de ella una denuncia latente; una grave denuncia contra el mundo deteriorado y frustrante, un mundo antihumano (1969, p. 8).

Las palabras de Molina y Pellegrini destacan, de distintos modos, la rebeldía que acerca a Fijman a poetas como los surrealistas, reaccionarios ante "las formas de vida modernas, deshumanizadas, dominadas por las exigencias de la técnica y por una estructura social que tiende a anular todo lo auténticamente humano" (Pellegrini, 2012, p. 18).

Desde finales de la década de 1970, Alberto Luis Ponzo ha dedicado diversos escritos a la poesía de Fijman. En "Una conciencia perturbada y transparente", publicado originalmente en 1978 y luego, en 1985, como prólogo a *Poesías* (Ediciones de Poesía Olifante, Zaragoza, 1985), el ensayista, además de subrayar el apartamiento voluntario de Fijman de la vanguardia, destaca su cercanía al surrealismo y el valor de su obra, que "merece ser rescatada por sus valores estrictamente poéticos, originados en una conciencia perturbada y transparente, en un artista anegado de espiritualidad" (1985, p. 14). Con "Jacobo Fijman. El vértigo de la marginación" (1994), Ponzo retoma la idea de que el autor de *Molino rojo*, movido por un conflicto espiritual, rechazó las preocupaciones de los jóvenes ultraístas y se ubicó, para crear, en el margen, lo que redundó en el, a la vez, casi completo e injusto olvido de su obra[251].

Leonardo Senkman, historiador de la cultura judía en la Argentina, dedicó dos trabajos a la figura de Fijman. Estos, publicados con pocos años de diferencia, se contradicen parcialmente. En el primero, "Bautismo y locura", breve apartado del capítulo "La tentación del autoodio en el judío argentino" (1983, pp. 269-297), el crítico, como ya señalamos, considera al autor de *Molino rojo* un caso excepcional en el panorama literario nacional por su reluctancia a escribir para agradar a sus contemporáneos. Sin embargo, cuatro años más tarde, en "Etnicidad y literatura en los años 20: Jacobo Fijman en las letras argentinas", Senkman interpreta la conversión y el primer poemario fijmanianos como un intento —infructuoso— por ser aceptado en el seno de la vanguardia porteña de los años veinte, criollista e incapaz de abrigar en su seno al inmigrante judío, cuyo conflicto identitario fue la muestra de sus problemas irresueltos:

251. Escribe Ponzo: "Marginado «del cauce prestigioso de la alta cultura», como dijo Hugo Gola al referirse a Juan L. Ortiz, también ignorado por los «entendidos» y los inventores del éxito, basta con la lectura de su obra, tan breve como intensa, para comprobar que, efectivamente, es uno de los grandes poetas americanos. La ignorancia y el olvido no ha disminuido en nada su poesía, como tampoco la ha afectado su enfermedad, si es que podemos llamar así [… su] «estado» espiritual" (1994). En la misma línea, véase la "Presentación" (2005) de Ponzo a *Obras (1923-69). 1: Poemas.*

> La vanguardia escamoteó cómodamente los conflictos básicos que sufrió Fijman, a pesar de que aceptó como suya esa estética de la rebeldía y la escisión de la personalidad. No pudo, no podía encarar honestamente ni el conflicto religioso ni el conflicto social una vanguardia católica, nacionalista y respetuosa de las jerarquías sociales consagradas. El conflicto religioso, que *no* resolvió la conversión, fue vivido por los martinfierristas como una saludable mutación de la identidad: no más el inmigrante ruso, sino el argentino naturalizado y culto, no más el judío marginal, sino el cristiano nuevo […]. Ahora bien: una lectura profunda de los poemas de Fijman muestran que este conflicto religioso no resuelto es recurrente… (1987, pp. 168-169).

En una línea similar, Francine Masiello sostiene, en "ExCentric Odyssey: The Poetry of Jacobo Fijman", que la locura del poeta, biográfica y textual, es no solo un mero motivo, sino una posibilidad de resistencia, de rebelión, ante el *uso* que, de su figura, hicieron los martinfierristas, quienes lo ubicaron en el lugar de *poeta maldito*, de símbolo de la rebelión anárquica (1985, p. 34). La trayectoria poética fijmaniana, según la crítica estadounidense, sintetiza, no obstante, el drama de la vanguardia: la independencia del ser y el fracaso de la rebelión[252]. En este sentido, la conversión es leída como una vuelta al centro del que intentaba alejarse. Fijman construye entonces un universo simbólico para liberarse. Llamativamente, Masiello lee en toda la obra lírica, y, en particular, en los cuarenta y un poemas de *Molino rojo*, referencias –directas o indirectas– al asilo y la locura[253] —cuando las composiciones que tematizan explícitamente

252. Masiello sintetiza esta ambigüedad cuando dice: *"He seeks to challenge Argentine tradition, yet invariably bows to its authority; he seeks to adopt the styles of Europe, but is usually left on the margin. In this regard, the madness of a poet like Jacobo Fijman clearly exposes the delicate seams of the proposal of the avant-grade writer, suggesting a divided ego, consumed in a prolonged desire to assume the identity of the other. Like the process of religious conversion itself, Fijman's madness also points out the divided self, torn between conflicting options. He consequently elects a path of withdrawal and isolation, where he resists the tyranny of the real and avoids his marginalized condition. In this way, Fijman exposes the necessary underside of the avant-grade celebrations, as he opens a pathway of escape to resist the dominant hierarchies of cultural life*" (1985, pp. 42-43) ["Busca desafiar la tradición argentina, pero siempre se inclina ante su autoridad; busca adoptar los estilos de Europa, pero es usualmente relegado al margen. A este respecto, la locura de un poeta como Jacobo Fijman refleja claramente las delicadas costuras de la propuesta del escritor vanguardista, lo que sugiere un ego dividido, consumido en un prolongado deseo de asumir la identidad del otro. Como el proceso de conversión religiosa en sí mismo, la locura de Fijman también señala el yo dividido, desgarrado entre dos opciones conflictivas. Él consecuentemente elige un camino de retraimiento y de aislamiento, en el que resiste la tiranía de lo real y evita su condición marginal. En este sentido, Fijman expone el lado oculto de las celebraciones de la vanguardia al abrir un pasaje de escape para resistir las jerarquías dominantes de la vida cultural"] (la traducción es nuestra).

253. Afirma la investigadora estadounidense: *"In the forty-one poems of Molino rojo, Fijman conducts an exploration of self through the vastness of desert terrain, as he likens the arid site of the asylum to the white sterility of the blinding sun […]. Fijman's poems confide a haunting loss of self in which he emphasizes his estrangement*

la demencia y el encierro no son más de una veintena—. Así, la fragmentación del yo, la relación del sujeto con un otro, los paisajes y colores son interpretados como claves de estos conflictos internos. Sobre el final del primer poemario, escribe la estudiosa, se advierte la búsqueda de una racionalidad distinta, alternativa, de modo que este libro es el de la búsqueda de la unidad del converso, aquel que sintetiza el doblez del que intenta ser independiente, pero se somete: "*… this book is also a spiritual inquest of the* converso*, who seeks self-unity within an epistemology that he has borrowed from a cultural sphere alien to his own. Where, then, can this unity finally be defined? […] Fijman takes refuge in nature*"[254] (1985, p. 41).

Con leves modificaciones y traducido al español, al año siguiente, Masiello publica el referido artículo como parte del capítulo "Viajeros excéntricos: Fijman y Marechal" de su libro *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Allí, considera la obra temprana de ambos poetas como una de las más importantes vertientes de la vanguardia porteña: la de "la poesía como una revuelta contra la razón" (1986, p. 135). Poco tiempo más tarde, con "La política de la marginalidad en la vanguardia argentina", la crítica estadounidense refrenda sus pareceres. Para ella, la vanguardia ataca a los viejos popes, rescata a los marginales y busca establecer el prestigio del grupo por sobre el del individuo, con lo que —y esta es la hipótesis de su trabajo— opera desde una posición periférica, valiéndose de "un discurso ex-céntrico" (1988, p. 304). De este modo, las figuras del loco, del anarquista, del inadaptado son leídas como metáforas de las que se apropia para su actividad. En esta línea, Masiello ve a Fijman como un "marginal autoproclamado" que representa al otro, que se incorpora al centro de la vanguardia y se rebela al mismo tiempo: "… busca un discurso alterno y lo encuentra en el caos y el irracionalismo. […]. Su poesía […] enfatiza su condición marginal como la única posibilidad de resistencia a la sociedad" (1988, p. 308). En síntesis, la lírica fijmaniana sería una de las muestras más cabales de la marginalidad que encarna la vanguardia porteña de *Martín Fierro*[255], tesis que, según creemos, debería ser contras-

from society and the hopeless failure of his will" (1985, p. 37). ["En los cuarentaiún poemas de *Molino rojo*, Fijman conduce una exploración del yo a través de la vastedad del terreno desierto, al tiempo que equipara el árido sitio del asilo a la blanca esterilidad del sol enceguecedor. […]. Los poemas de Fijman confiesan una inquietante pérdida de sí en la que él enfatiza su distanciamiento de la sociedad y la desesperanzada caída de su voluntad"] (la traducción es nuestra).

254. "… este libro es también una pesquisa espiritual del *converso*, que busca la propia unidad en una epistemología que ha tomado prestada de una esfera cultural extraña a la suya. ¿Dónde, entonces, puede finalmente ser definida esta unidad? […] Fijman se refugia en la naturaleza…" (la traducción es nuestra).

255. Contrasta con esta tesis y llama la atención por su liviandad un breve comentario que Masiello hace en un texto dedicado al estudio de la poética de Leónidas Lamborghini. Al referirse a "Diez escenas del paciente", la crítica afirma entre paréntesis: "y, por supuesto, la escena nos recuerda a Jacobo Fijman, el más tierno y más loco de los poetas argentinos" (2013, p. 42).

tada con las ideas que expresa Beatriz Sarlo en "Vanguardia y criollismo. La aventura de «Martín Fierro»", texto en el que se cuestiona el supuesto gesto rebelde y rupturista de los escritores nucleados en torno a tal publicación.

Rodolfo Alonso, a diferencia de Masiello, no considera que la obra fijmaniana pueda explicarse, aunque sea conflictivamente, a partir de la estética vanguardista. En un breve texto titulado "El camino más alto y más desierto", escribe: "Nunca como en este caso […] la mera adscripción a un movimiento estético o literario resultaría también harto mezquina. No es el martinfierrismo quien nos va a echar luz sobre la obra y la significación de Jacobo Fijman" (1992, p. 74). Y más adelante agrega: "Poco tienen que ver sus poemas, felizmente para nada literarios y sí realmente evidencias logradas de experiencias hondamente vividas, con cualquier prevención de escuela o movimiento, con cualquier tipo de retórica" (p. 75).

Una de las pocas tesis de maestría que se han escrito hasta el momento[256] es *The Transfer of Poetic Sensibilities: a Study of Jacobo Fijman's Poetry with English Translations*, de Fabián Osvaldo Iriarte, presentada en 1996, en The University of Texas at Dallas. En ella, el autor traduce parte de la obra fijmaniana y estudia los problemas que esta labor implica. Aunque no profundiza en cuestiones estrictamente literarias, sino de traducción, el trabajo de Iriarte tiene el mérito de ser, hasta el momento, el único que presenta y problematiza el paso de una considerable parte de la lírica de Fijman a otra lengua[257]; específicamente, al inglés. De hecho, traduce dieciséis composiciones de *Molino rojo*, siete de *Hecho de estampas* y siete de *Estrella de la mañana*.

Graciela Balestrino estudia, en "*Molino rojo*, de Jacobo Fijman: emplazamiento espacial del sujeto textual", cómo la mirada del sujeto poético, omnipresente, impide al lector del libro cualquier identificación del mundo textual con una referencialidad externa. Todas las menciones a elementos del mundo remiten, según la autora, a la interioridad del *yo*. A partir del análisis de "Canto del cisne", al que considera un "arte poética" y "metapoema" (1998, pp. 39 y 41), la crítica —que se vale de algunas ideas de Greimas y Foucault sobre la espacialidad textual— subraya que "el espacio tópico no debe ser leído solamente como una descripción del hospicio, sino como una 'ope-

256. En rigor, además de la de Iriarte, solo tenemos conocimiento de una tesis de maestría más: la que nosotros presentamos, con la dirección de María José Sánchez-Cascado Blanco y Manuel Fuentes Vázquez, en la Universitat de Barcelona, en 2012, titulada *La poesía mística de Jacobo Fijman: análisis del nacimiento y la evolución de la lírica mística fijmaniana. Notas para un estudio comparado*.

257. No tenemos muchas noticias de que la poesía de Fijman haya sido traducida a otras lenguas. Del alemán, por ejemplo, solo conocemos una nota biográfica titulada "Jacobo Fijman - El camino más alto y más desierto" / "Jacobo Fijman - Der erhabenste und einsamste Weg" (2013) y firmada por Etienne Roeder. Del francés, Martine Joulia y Jean-Yves Bériou tradujeron *Hecho de estampas* con el título *Suite d'estampes* (2005c) para el sello Pierre Mainard. Asimismo, una selección de poemas, traducidos por Amador Calvo, se publicó en *Po&sie* (2005d, pp. 50-55).

ración cognoscitiva' que culmina en la adquisición de un saber" (p. 41). Asimismo, propone una clasificación de los espacios que aparecen en el poemario: heterotópicos, "porque el sujeto se descubre ausente del lugar en el que está efectivamente" (p. 41); paratópicos, lugares intermedios, de peregrinaje entre la locura y la divinidad (p. 42); y utópicos, en los que se alcanza la completitud (p. 44). El tránsito de los espacios tópicos a los utópicos revela, según Balestrino, el paso del sufrimiento al éxtasis (p. 47).

Como queda dicho, con "Jacobo Fijman and the Poetry of Madness" y "Poetry and Madness in Jacobo Fijman", Melanie Nicholson estudia la tematización de la demencia en el primer poemario fijmaniano. En el último de los textos, versión extendida del otro, la estadounidense lee la *locura* como un tipo de discurso que el autor elige (2002b, p. 104), e interpreta, en consonancia con Masiello, que su poesía funciona como mitigación de la desintegración del *yo* (2002b, p. 120). La locura poética en la obra temprana de Fijman aparece representada tanto en la voz del vate —siguiendo la tradición esotérico-romántica— como en la del enfermo mental —en relación con la idea moderna de la locura como enfermedad—. En este sentido, el paso de *Molino rojo* a *Hecho de estampas* sería el que va de la alienación a la fragmentación o de la heterodoxia a una supuesta ortodoxia, cambio que marcaría una posible búsqueda de estabilidad interior para un Fijman que, como judío e indigente, se sentía demasiado descolocado: él *"chose a trascendent religious path that provided him with a sense of internal stability as well as a rationale for his continued displacement to the margins of that society"*[258] (2002b, p. 122).

En un brevísimo texto titulado "Jacobo Fijman: las carnaduras del alma", incluido dentro del apartado "Psicosis y creación", del capítulo "Creación y fundación en el arte. El oficio de imitar a Dios", Concepción Pérez Rojas compara la poesía fijmaniana con la de Hölderlin a partir de la estética y la locura de ambos. El cotejo, sin embargo, cimentado sobre un análisis demasiado parcial —solo tiene en cuenta algunos poemas de *Molino rojo* y se sirve de una de las tantas reproducciones del reportaje de Zito Lema como si de un metatexto se tratara— es, a nuestro juicio, demasiado categórico y endeble. Dice, por ejemplo, que "[e]stéticamente, la obra de Fijman es casi gemela a la de Hölderlin del último período, aunque con una dosis de surrealismo de la que aquella por completo carece"; y agrega poco más adelante: "Otro paralelismo con Hölderlin anima a establecer el hecho de que la locura dominara casi la exacta mitad de sus respectivas vidas" (2006, p. 104).

El único texto de la *Historia crítica de la literatura argentina* coordinada por Noé Jitrik en el que se considera —brevemente— la poesía fijmaniana es "Los meandros

258. "eligió un camino religioso trascendente que le confirió una sensación de estabilidad interna, así como un fundamento para su continuo desplazamiento hacia los márgenes de la sociedad" (la traducción es nuestra).

surrealistas", de Miguel Espejo. Allí, este traza un panorama histórico del surrealismo argentino. Entre los escritores que no formaron parte del movimiento, pero fueron reivindicados *a posteriori*, ubica a Antonio Porchia y al propio autor de *Hecho de estampas*. De ellos, dice que

> elaboraron sus respectivas obras al margen de los preceptos estéticos del surrealismo, pero se vieron incluidos en él por razones vinculadas al ejercicio con que construyeron su poesía y, en el caso de Fijman, por adentrarse en la locura en esta prosecución (2009, p. 32).

Poesía de la locura al cielo recoge cuatro poemarios vanguardistas latinoamericanos; entre ellos, *Molino rojo*. Su compilador, Carlos Pineda, aclara en el prólogo que la selección responde a que los libros son cabales ejemplos del absurdo, entendido como la violación de las expectativas del lector. En el texto fijmaniano, el concepto se cristaliza en la combinación de campos semánticos de registros distintos —recurso que, para Arancet Ruda, remite al humor mordaz y a la locura (2001, p. 88)—. Pero Pineda no se queda solo con los versos, sino que apela a la demencia de Fijman, al que tilda de "una especie de místico" (2013, p. XIII), como clave interpretativa de su literatura:

> … como en pocos poetas, en él, vida y obra dejan de ser entidades diferentes del individuo: conforman una unidad. De ahí que para pensar la poesía de Fijman debamos tener siempre presente la locura (como enfermedad mental); su condición de judío converso, lo que problematiza sus relaciones con el mundo y la cotidiana realidad del poeta: desolación, pavor encarnado, que le obligan a la reclusión… (2013, p. XI).

En *Molino rojo*, en definitiva, el humor estaría generado por el absurdo que implica la unión o yuxtaposición de lo alto, lo divino, y lo bajo. Curiosamente, para hacer estas observaciones, Pineda solo estudia dos composiciones, "Canto del cisne" y "El otro".

Con la premisa de que "[e]s imprescindible hacer mención a sus vivencias y pensamientos […] con el fin de alcanzar una más cabal y cercana comprensión de su obra" (2017, p. 9), Pablo Warner prologa la edición del primer y el último libro de Fijman en el sello Serapis. Agrega que "su poesía sería estaqueada, reducida míseramente si nos contentáramos con un simple paralelismo entre vida y obra" (p. 9). Por lo taxativo de esta afirmación, resulta sorprendente la constante recurrencia a fragmentos de la entrevista de Zito Lema y de sus propios metatextos para llegar a consideraciones como "*Estrella de la mañana* nos señala ese pasaje […] de profeta a santo" (p. 31) y a la continua identificación del hablante lírico con el autor empírico:

> La respuesta que encuentra Fijman es la vuelta a la inocencia, a un estado adáni-

> co que permita reintegrarse al camino perdido. […]. Lo confirmamos en todos los poemas que componen *Molino rojo*, donde se nos mostrará a través de numerosas imágenes […] esa lucha por la iluminación (p. 28).

A su vez, en línea con otros textos críticos sobre la obra fijmaniana, el prologuista sostiene que "*Molino rojo* […] es el primer libro surrealista de la poesía argentina", para probar lo cual se limita a citar los dichos de Fijman sobre sus supuestos encuentros con los surrealistas franceses, y que los símbolos que pueblan *Estrella de la mañana* "remiten a este significado profundo de su poética; una confirmación mística como única respuesta ante la instauración del misterio. El poeta debe perder todos sus atavíos para lograr la iluminación" (p. 33). No obstante lo sugerente que pueden resultar estas lecturas, los conceptos —el de "mística", por ejemplo— de los que se vale Warner resultan poco precisos, y su comprobación parece supeditada a la circunstancia biográfica de Fijman conocida a través de declaraciones indirectas.

IV. La Entrevista de Vicente Zito Lema

Como se desprende de lo referido hasta aquí, la gran mayoría de los trabajos sobre Fijman y su obra consideran la entrevista que le hiciera Vicente Zito Lema para la revista *Talismán* una suerte de metatexto, es decir, una reflexión del propio autor de *Molino rojo* sobre su producción. De este modo, numerosos críticos han utilizado las declaraciones de Fijman para "probar" sus hipótesis de lectura, ya sea que estas apuntaran hacia la locura, la mística, el surrealismo u otras. En este trabajo, como ya hemos mencionado, no tendremos en cuenta el reportaje más que para referencias ocasionales, esto es, no lo estimamos un texto metapoético fijmaniano. La razón principal es que, más allá de su valor como documento de época y como uno de los principales elementos de rescate y difusión de la figura y la poesía de Fijman, la entrevista y los textos que la acompañaron son solo versiones indirectas de los dichos del poeta: según escribe Zito Lema en "Reportaje a Jacobo Fijman. Contribución a un intento de conocimiento" (1969a), el texto que reproduce corresponde a "más de un año de entrevistas" (p. 10), pero, como parece sugerir la primera nota al pie de la versión ampliada, el libro *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad* (1970), el diálogo es una reconstrucción a partir de notas que Zito Lema tomó en una serie de cuadernos y no la transcripción de una grabación magnetofónica[259]. A partir de este hecho, se com-

259. Este dato nos lo relató el mismo Zito Lema en una entrevista que le hicimos en su domicilio, en 2014, como parte de nuestra investigación para la escritura del artículo "El camino más alto y más desierto: sobre las ediciones de la poesía de Jacobo Fijman". En la nota al pie referida, si bien no de modo explícito, la reescritura de los apuntes de las declaraciones del poeta está sugerida: "Hubo tal identidad en la tarea realizada, incluso tanto afecto, que en muchos casos la respuesta es anterior, impulsa la pregunta: y el que pregunta responde, y así se confunden, se identifican ambos roles. Después, para una más fácil comprensión, y sin especular con innovaciones formales, sino tratando de adecuarse a una tarea que va más allá de lo meramente literario, de hacer conocer –en la medida de lo posible– el verdadero sentir de Fijman, le he dado nuevamente al texto las normas tradicionales del reportaje" (1970, p. 13).
A propósito, de entre todos esos trabajos sobre Fijman que han apelado a la entrevista, cabe destacar, por su particular enfoque, "The Dreams of Drowned Men. Jacobo Fijman and Vicente Zito Lema". En él, Melanie Nicholson considera *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad* un texto híbrido, en el que las voces de ambos escritores aparecen yuxtapuestas, confundidas, lo que *"suggests a way to 'read' madness that is entirely unique within the corpus of Latin American literature"* (2002c, p. 124) ["sugiere un modo de 'leer' la locura que es enteramente único en el corpus de la literatura latinoamericana"] (la traducción es nuestra). Aunque durante gran parte del texto la estadounidense identifica como "Fijman" a la voz que aparece en el libro que analiza, sobre el final, aclara –y creemos que es una de las únicas que lo ha hecho hasta ahora– que *"Although the book was compiled by Zito Lema in an attempt to bring the reader as close as posible to the thought of Jacobo Fijman, the text that is produce bearse the mark of both writers, one ultimately indistinguishable from the other. When Zito lema speaks in his preface of the identification between himself and Fijman, the sense of a shared task so strong that two roles merged into one, we sense a curious tension between the younger's man devotion to a revered*

prende —al menos en parte— el porqué de las diferencias entre una versión y otra de la entrevista. Citamos un par de ejemplos a modo meramente ilustrativo. En la versión de 1970, figura:

> **¿Cuál es el elemento fundamental? ¿Qué es aquello que por sí determina una vivencia poética?**[260]
> Todo se acentúa en el alma. Todo se encuentra en el alma. Y así entonces el poeta concreta su poema. Que puede ser o no total realización. Lo fundamental es relativo. Con miedo incluso a este sinónimo por las locuras que genera.
> Las mayores dificultades que en esta materia se nos presentan se motivan en la falta del hábito de la interpretación.
> O por lo que se entiende por Peri-Hermenias, o tratado de la interpretación. Así como enseña en sus libros Aristóteles (1970, p. 42).

En "Conversaciones sobre la poesía", transcripción del diálogo aparecida en el número 49 de la revista *Crisis*, de diciembre de 1986, se observan evidentes variantes:

> **—Abordemos la poesía, ese "fenómeno del estupor frente a la vida". ¿Cuál sería el elemento que la identifica? ¿Cómo se genera una vivencia poética?**[261]
> —Todo se acentúa en el alma. Todo se encuentra en el alma. Así entonces el poeta, a partir de la materia sensible, concretará el poema, que puede ser o no

older poet whose oracular voice fascinates, and the modernist dissolution of the writer-as-subject. Pensamiento *brings us a sort of journalistic account of one man´s thought, but as readers we have no way of knowing to what extent that thought has been recast by the journalist himself. […] Zito lema makes no attempt to disguise his manipulation of the materials gathered from his conversations with Fijman. From the notes taken over hundreds of hours of dialogue, Zito Lema has fashioned what appears to the reader to be a single seamless interview. Its odd juxtapositions and unexpected leaps are equally the result of Fijman´s free-associative verbal techniques and Zito Lema's conscious –that is, artistic– questioning and editing strategies"* (2002c, p. 146) ["Aunque el libro fue compilado por Zito Lema en un intento de acercar al lector lo más posible al pensamiento de Jacobo Fijman, el texto que es producido lleva la marca de ambos escritores, uno finalmente indistinguible del otro. Cuando Zito Lema habla en su prefacio de la identificación entre él y Fijman, de la sensación de tarea compartida tan fuerte que ambos roles se fusionaron en uno, sentimos una curiosa tensión entre la devoción del hombre más joven por el reverenciado poeta mayor cuya voz oracular fascina y la disolución moderna del escritor-como-sujeto. *Pensamiento* nos brinda una suerte de informe periodístico del pensamiento de un hombre, pero, como lectores, no tenemos forma de saber hasta qué punto ese pensamiento ha sido refundido por el periodista mismo. […] Zito Lema no intenta disfrazar su manipulación de los materiales reunidos de sus conversaciones con Fijman. De las notas tomadas en cientos de horas de diálogo, Zito Lema ha fabricado lo que aparece al lector como una sola e ininterrumpida entrevista. Sus extrañas yuxtaposiciones e inesperados saltos son igualmente el resultado de técnicas verbales de libre asociación de Fijman y de las preguntas y estrategias de edición conscientes –esto es, artísticas– de Zito Lema"] (la traducción es nuestra).

260. Las negritas son del original.

261. Las negritas son del original.

> una total realización. Lo fundamental aquí es relativo y tengo miedo de profundizar en estos conceptos por las locuras que despierta.
> Las mayores dificultades que nos presenta la materia poética derivan de la falta del hábito de la interpretación. Es entonces que la búsqueda del rostro de la poesía y de las vivencias en que descanza [sic] ese rostro se enmascaran en un misterio que algunas veces es beneficioso, pero que siempre daña (1986, p. 33).

El texto de la versión de 2012, incluida en el libro *Diálogos. Encuentros con Jacobo Fijman, Enrique Pichon Rivière, Fernando Ulloa, León Rozitchner y otras travesías por la belleza, las verdades de la época y los delirios*, revela una reescritura notable:

> *Vicente Zito Lema: —Creo, y espero que nunca deje de creer, que nada hay más sagrado en el universo que las palabras de poesía… Más aún, tengo en ciertas noches la sensación en el cuerpo que el propio universo responde como deseo a una escritura de poesía; allí está la verdad de una lengua en el propio centro de la existencia.*
> *Abordemos entonces la poesía, ese fenómeno del estupor frente a la vida. ¿Cuál sería el elemento final que la identifica? ¿Cómo se genera una vivencia poética?*[262]
> Jacobo Fijman: —Todo se acentúa en el alma. Todo se encuentra en el alma. Así entonces el poeta, a partir de la materia sensible, concretará el poema, que puede ser o no una total realización. Lo fundamental aquí es relativo y tengo miedo de profundizar en esos conceptos por las locuras que despierta.
> Las mayores dificultades que nos presenta la materia poética derivan de la falta del hábito de la interpretación. Es entonces que la búsqueda del rostro de la poesía y las vivencias en que descansa ese rostro se enmascaran en un misterio que algunas veces es beneficioso en la particular, pero que siempre deja estelas de daño (2012, p. 19).

Pareciera como si tres personas distintas hubieran traducido un mismo pasaje de otra lengua al castellano, pero se trata, en rigor, de las mismas notas del cuaderno de apuntes de Zito Lema. Cierto es que las dos primeras versiones del reportaje —*Talismán*, mayo de 1969, y *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*, julio de 1970— aparecieron en vida de Fijman, por lo que él habría tenido oportunidad de leerlas, pero no nos ha llegado una aprobación o rectificación de su parte, por lo que no podemos darles pleno crédito. En cualquier caso, a la vista del proceso de transformación que ha sufrido el texto del reportaje con los años, resulta evidente que emplearlo para evaluar una hipótesis de lectura es, como mínimo, riesgoso, ya que la supuesta voz de Fijman parece ser, en efecto, una interpretación del entrevistador. Esto, desde ya, no menoscaba el esfuerzo ni la buena fe de Zito Lema al querer recuperar y dar a conocer la figura del autor de *Molino rojo*, tarea que cumplió sobradamente.

262. Las cursivas son del original.

Del mismo tenor –léase una reescritura– es, como ya apuntamos, el texto "Los fuegos mentales". Zito Lema lo aclara en la referida nota al pie de *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*:

> hay un texto, *Los fuegos mentales*, que he escrito en base a [sic] los pensamientos que Fijman volcara en una cinta magnetofónica, sin mayor orden, espontáneamente, completándolo luego con apuntes donde he anotado, durante largo tiempo, aquellas frases, aquellos hechos de su vida que Fijman reiteraba con mayor insistencia (1970, p. 13).

A diferencia de lo que sucede en el reportaje, aquí solo aparece una voz, atribuida al poeta, que relata, casi como en un fluir de la conciencia, distintos hechos de su vida.

c. El Proyecto del Margen

I. La Poesía de Fijman y las Estéticas de su Tiempo

En un artículo titulado "Sobre el canon de la literatura española del siglo XX", José Carlos Mainer aborda la cuestión de la construcción que la crítica hizo del canon literario español a partir del concepto de "generación":

> …la periodización al uso demuestra las huellas dominantes de un canon basado en el principio de clasificación generacional. En su predominio coinciden dos cosas: por un lado, la noción aceptada de que la evolución literaria es un permanente sistema de movilizaciones, asentamientos y resquebrajamientos cíclicos; por otro, la remisión de las causas de tales cambios a una mezcla nunca demasiado clara de determinaciones históricas más o menos conscientes y de necesidades colectivas de definición (1998, pp. 275-276).

Aunque resulten extensamente pedagógicos, los moldes generacionales acarrean, necesariamente, dificultades: suelen generar nóminas cerradas y cronologías un tanto arbitrarias, y tienden a "…la consagración de 'características' de grupo o de época que invitan a la uniformidad, a la simplificación y, a la larga, a esconder debajo de la alfombra lo que no se ajusta a lo previamente acordado" (Mainer, 1998, pp. 290-291). En otras palabras, por la relativa homogeneidad que, desde adentro o desde afuera, se impone a toda "generación" para constituirse como tal, no solo muchos de los rasgos más originales de ella se ven silenciados, sino también escritores y proyectos estéticos de gran valía son completamente marginados. Si bien en nuestro país la crítica literaria no es tan afecta como la española al concepto de generación, la vanguardia argentina ha sido estudiada por décadas a partir del binomio Florida/Boedo y de las revistas *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro* frente a *Los pensadores* y *Claridad*. Pocos de los escritores que no se identificaron con ningún grupo accedieron al canon; un clásico ejemplo es el de Roberto Arlt, quien sí llegó a convertirse en uno de los pilares la narrativa argentina actual. El caso de Fijman, sin embargo, es más problemático: mantuvo relaciones con los integrantes del grupo de Florida y hasta colaboró con *Martín Fierro*[263], pero

263. Publicó: un comentario musical titulado "Conciertos de Ansermet" (nros. 30-31, 8 de julio de 1926); los poemas "Toque de rebato" y "Mediodía" (nro. 32, 4 de agosto de 1926), que aparecen en *Molino rojo*, libro cuya aparición se anuncia en el nro. 34, del 5 de octubre de 1926; la crónica de un "reportaje martinfierresco" titulado "M. G. Jean Aubry en "Martín Fierro"" (nro. 32, 4 de agosto de 1926); una crónica que lleva el título "Conciertos de Ansermet y Barthori – Conferencias Aubry" (nro. 33, 3 de septiembre de 1926); el cuento "La voz que dicta" (nro. 35, 5 de noviembre de 1926); una crítica de *Cuentos para una*

ni la impronta de la vanguardia se advierte cabalmente en sus poemas ni conservó, salvo contadas excepciones, amistades duraderas de esta época[264]. Al parecer, el mismo Fijman rechazaba estos lazos. En el primer número de la revista literaria *Talismán*, Vicente Zito Lema reproduce, en la entrevista de 1969, los supuestos dichos del poeta: "Ya de grande, ningún escritor ha tenido en mí una influencia decisiva. Aunque he leído muchísimo; especialmente a Santo Tomás de Aquino, y a todos los maestros de la patrística latina y de la patrística griega" (1969a, p. 10). Y ante la pregunta "¿Piensa que su obra se identifica con alguna corriente poética?", el autor de *Molino rojo* respondía: "No. Está fuera de cualquier escuela literaria. Nunca seguí a nadie. Aunque espontáneamente me considero un surrealista. Los surrealistas son auténticos poetas; pero blasfeman y son satánicos" (1969a, p. 11). En *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*, hallamos, a propósito de los martinfierristas: "Esa gente era realmente nefasta. Poseídos por la envidia. Personalmente allí no traté a nadie que tuviera humanidad. También conocí a Güiraldes. Murió en mis brazos. Era espantoso. Había entregado su alma a los demonios" (1970, p. 26).

No obstante estas palabras de desprecio, lo cierto es que, al menos durante un breve período, Fijman pareció comulgar con los principios del criollismo vanguardista de *Martín Fierro* (Sarlo, 1982). De hecho, en el número 36 de la revista, aparece una nota en ocasión de la publicación de *Cuentos para una inglesa desesperada*, de Eduardo Mallea, en la que Fijman arremete contra los "iletrados y semianalfabetos imaginativos" (*Revista Martín Fierro*, 1995, p. 286) que cultivan el cuento, a los que identifica, sin decirlo, con los escritores "sociales" de Boedo y del teatro nacional (Senkman, 1987, p. 172). Mallea es, para los martinfierristas, la muestra acabada del escritor diestro y

inglesa desesperada, de Eduardo Mallea (nro. 36, 12 de diciembre de 1926); y se le atribuye también una breve composición que forma parte de un "Parnaso satírico" (nro. 37, 20 de enero de1927).

264. Sobre su relación con Leopoldo Marechal y sobre el personaje que este crea a partir de la persona de Fijman, Samuel Tesler, existen opiniones contrapuestas. Graciela Maturo afirma que ambos escritores fueron amigos y que, en *Adán Buenosayres*, "…Leopoldo recupera plenamente a Fijman en los últimos años de la vida de ambos amigos, y le confiere el papel de poeta-sabio, alter ego, figura emblemática del poetizar. Lo rescata por tres razones fundamentales: como poeta, como místico y como representante del Pueblo Elegido en el acto de su profetizada conversión" ("Jacobo Fijman en…" 35). En cambio, para Leonardo Senkman, en *Adán Buenosayres*, Marechal desliza, a propósito de Tesler, sus prejuicios de nacionalista católico y de conservador contra el judaísmo: "Da la impresión de que, al cabo de todos sus exorcismos (incluso cuando se burla de otros inmigrantes como los ingleses) sólo fracasa en liberarse de sus viejos estereotipos con los personajes y situaciones judíos. Ahí deja de ser regocijante y suspicaz, brillante y lingüísticamente creador. Porque su humor no puede en esos pasajes compadecerse con una carga ancestral, peligrosamente irracional, la cual ninguna parodia puede conjurar. Son las emboscadas del prejuicio antisemita que se filtra todavía de la época en que escribía en *Sol y luna*" (*La identidad judía…* 438).
Para un repaso por los distintos personajes literarios que suscitó la figura de Fijman, véase "The Poet as Patient: The Literary Life of Jacobo Fijman", de Eunice Rojas.

natural, aquel que se ha cultivado dentro "…del espacio tradicional de la cultura 'alta', que asegura esa 'completa alfabetización', el dominio de la lengua" (Sarlo, 1982, p. 63). Con todo, ni el moderantismo en términos políticos e institucionales, ni el populismo urbano en términos estéticos —para usar dos de los rasgos que apunta Sarlo al definir el posicionamiento de *Martín Fierro*[265]— dicen nada acerca de Fijman (según Vicente Zito Lema, un "anarquista declarado") ni de su obra, y las razones que tuvo el poeta para escribir textos como la reseña referida continúa siendo una cuestión difícil de determinar. Numerosos críticos han estudiado las causas de esta ambigüedad, la del escritor inmigrante y judío que, sin ejercer íntegramente los principios artísticos del grupo de Florida, participa en su revista defendiendo los valores patricios y criollos a los que es completamente ajeno. Algunos han puesto el foco en la voluntad de Fijman de rehuir los mandatos estéticos y sociales asociados a la vanguardia; otros, por el contrario, atenúan el carácter voluntario del apartamiento del autor de *Molino rojo* y explican este fenómeno apelando a factores religiosos o mentales. Entre los primeros, Aldo Pellegrini afirma:

> Se vinculó en sus comienzos con los escritores que se reunieron en torno de la revista *Martín Fierro*, grupo de escritores que hacia la tercera década del siglo fueron movidos por la aspiración de revuelta de una juventud disconforme con el medio cultural que había heredado. La aspiración de revuelta terminó, en la mayoría de los casos, en esa cómoda domesticidad que se llama academicismo. Fijman representó en ese grupo al poeta de la total autenticidad, que rechaza —con todos los riegos que eso significa— la presión de la sociedad que intenta domesticarlo (1969, p. 6).

En la misma línea, Alberto Luis Ponzo sostiene que Fijman fue quizá "el menos inclinado a la polémica promovida en tonos irónicos o afectados, a fin de lograr «la liquidación de Modernismo», por lo más caracterizados «ultraístas» del momento" (1985, p. 11), ya que "no tiene ninguna meta relacionada con los objetivos que definían entonces los grupos de «Florida» y «Boedo»" (1985, p. 12). Sus preocupaciones, "más decisivas que la invención de una metáfora a la denuncia declamatoria ante la injusticia social" (1985, p. 12) —continúa el ensayista— eran más íntimas, más vitales, más cercanas a las de los surrealistas. De modo similar, María Amelia Arancet Ruda afirma que, "… [a]parte de su situación social segregada y de las circunstancias relativas a los desórdenes mentales, el aislamiento en que se mantuvo se debió también a su línea poética" (2001, p. 21). Este hecho resulta particularmente cierto cuando se comparan las producciones de los principales poetas de la vanguardia porteña de los

265. Aunque quizá sea difícil pensar en un martinfierrismo ortodoxo, los rasgos apuntados por Sarlo resultan útiles para pensar la incomodidad de Fijman y de su obra en el contexto vanguardista.

años veinte (Borges, Girondo, Raúl González Tuñón, Leopoldo Marechal) con *Molino rojo*, libro que parece anticipar temática y formalmente el surrealismo[266], si bien diversos comentadores han hecho hincapié en las salvedades necesarias al afirmar esta vecindad: Riccardo, por ejemplo, señala que "Fijman es surrealista sin conocer —tal vez— el surrealismo" (1983, p. 7); Bajarlía, por su parte, habla de un "surrealismo que no practicaron sus coetáneos" (1992, p. 154); Roses, de "una suerte de surrealismo secreto" (2011, p. 311); Maturo, de una "profunda afinidad" —aunque distanciada— de Fijman con Éluard y Artaud (2015, p. 62).

En el otro polo, Leonardo Senkman, como señalamos antes, intenta demostrar que la vanguardia utilizó al poeta como muestra exótica de rebeldía e iconoclastia, pero se desentendió del desdoblamiento y del conflicto de personalidad que esta actitud implicaba para él. El historiador sigue en esto la tesis de Francine Masiello, quien ve en Fijman a un ser desgarrado por la dualidad de la vanguardia, rupturista y conservadora a la vez; un *poeta maldito* que se exilia del campo literario y de sí mismo para combatir el sistema (1985, pp. 42-43).

La idea del "proyecto marginal" fijmaniano que intentamos demostrar está, evidentemente, en sintonía con la primera postura. Creemos que, amén de su desafortunada circunstancia vital, señalar que Fijman fue un psicótico y/o un místico y que su obra es el resultado y/o la prueba de estos estados soslaya lo que de verdaderamente literario esta tiene. Asimismo, pensamos que intentar explicar *Molino rojo* a partir del surrealismo o del ultraísmo resulta poco operativo al exigir, necesariamente, numerosas salvedades. En todo caso, estimamos que ese primer poemario es más bien inclasificable y que, si se quiere hallar el porqué del verso libre, de las imágenes personalísimas –no arbitrarias o "automáticas"– o de la trabajada musicalidad, conviene buscarlo, amén del distinto espíritu, en el simbolismo francés, del que casi todos los movimientos de vanguardia se nutrieron, y quizá en la figura de Stéphane Mallarmé, tan ponderado por Fijman por su entrega a la poesía y su desdén por el reconocimiento social (1931b, p. 9). Aun así, hay que decir que la concepción del poema como una "serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida" (Borges, 1988, p. 114) responde al espíritu ultraísta de la época en que apareció *Molino rojo*. Ya Borges, en un artículo titulado "Ultraísmo" y aparecido en número 151 de la revista *Nosotros*, de diciembre de 1921, afirmaba que, entre los objetivos del movimiento, estaba la "[r]educción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora" (1988, p. 113). Si bien esta impronta vanguardista es verificable, no creemos, como queda dicho, que el libro fijmaniano sea reductible a ella.

266. Como ya hemos referido, Joaquín Roses matiza estas ideas, muy difundidas hoy, y apelando al estudio de la sinestesia en la obra fijmaniana, sugiere que *Molino rojo* se acerca al modernismo, movimiento contra el que, significativamente, decían reaccionar los poetas de la vanguardia.

En el segundo poemario de Fijman aparece la siguiente dedicatoria: "A Macedonio Fernández, Eduardo Mallea, Raúl Scalabrini Ortiz, Oliverio Girondo, José Planas y Casas, Adán Dhiel[267], Mario Pinto[268], Pompeyo Audivert, Raúl González Tuñón, Rafael Crespo[269], Alfredo González Carraño[270]". Aunque casi todos ellos eran colaboradores o cercanos al espíritu de *Martín Fierro* y se identificaban –en mayor o menor medida– con los valores de la vanguardia, el tono de *Hecho de estampas* y la situación personal de Fijman indicaban, ya en este libro, un cambio de rumbo o, más bien, la plena adopción de uno que, en *Molino rojo*, aparecía germinalmente. Hacia fines de los años veinte, se vivía en Buenos Aires un verdadero "Renacimiento católico" (Aragón, 1967, p. 39) del que Fijman no era ajeno y que había comenzado a gestarse aproximadamente en 1925. Según Roque Raúl Aragón (1967, pp. 39-42), este año fue clave por la aparición de una nueva generación literaria, identificada con una nueva sensibilidad, y por la consolidación de los Cursos de Cultura Católica (iniciados en 1922). A estas reuniones —y a su versión artística, Convivio (activo entre 1927 y c. 1947)— que nucleaban a los intelectuales y escritores interesados en la cultura y el pensamiento católicos comenzó a asistir Fijman alrededor de 1929, poco antes de su conversión:

> Como había ocurrido en Francia una generación antes, se producen conversiones y se despiertan vocaciones religiosas. Tras la vuelta a la Iglesia de Juan Antonio Ballester Peña ocurre la de Antonio Vallejo —que después ingresará a la orden franciscana—, la de Leopoldo Marechal[271], la de Francisco Luis Bernárdez, la de Mario Petit de Murat que, con Mario Pinto, se incorporará después a la orden de Santo Domingo. Se bautizan los judíos Jaocbo Fijman, Marcos y Julio Fingerit, María Raquel Adler (Aragón, 1967, p. 41).

267. La grafía correcta parece ser "Diehl". Poeta vanguardista y adinerado empresario argentino que fue propietario del Hotel Formentor de la isla de Mallorca y, por un tiempo, esposo de Delia del Carril, hermana de Adelina del Carril, casada con Ricardo Güiraldes.

268. Poeta y crítico cinematográfico del diario *La Nación* que compartió con Fijman las reuniones de Convivio y devino monje dominico.

269. Mecenas y coleccionista de pintura porteño que llegó a adquirir en París obras de Modigliani, Picasso y Chagall, entre tantos otros.

270. La grafía correcta es "González Garaño". Pintor, coleccionista y funcionario porteño que llegó a representar a la Argentina en la Exposición Bienal de Venecia en 1924.

271. "…se desencadenó la crisis espiritual que ya maduraba en mí desde mi último viaje a Europa: volví a las prácticas de la Iglesia y me incorporé a otro grupo intelectual que también ha dejado historia en Buenos Aires, el de los Cursos de Cultura Católica en los que poníamos en estudio y práctica los tesoros intelectuales de la Iglesia universal, en la filosofía, la ciencia y el arte, olvidados por ella en los mecánicos ejercicios de la caridad. Fueron mis compañeros: Bernárdez, Fijman, Mario Pinto, Marcelo Sánchez Sorondo, Hipólito J. Paz, Juan Carlos Goyeneche, Mario Amadeo, Felipe Yofre, Ballester Peña, Máximo Etchecopar" (Marechal, 1970, p. 58).

Es con este clima de fondo que surge la primera publicación artística de marcada tendencia católica, la revista *Criterio*, dirigida por Atilio Dell'Oro Maini y que apareció, por casi dos años, hasta noviembre de 1929. Luego de la renuncia forzada de Maini, un gran número de colaboradores de *Criterio* decidió abandonar la publicación y fundar una nueva, *Número*, cuya primera entrega data de enero de 1930 y que se prolongaría hasta diciembre de 1931 (Auza, 1996, pp. 126-127)[272]. En esta revista, a propósito de la publicación de *Hecho de estampas*, apareció, como detallaremos más adelante, una reseña de Ignacio Braulio Anzoátegui y una nota en la que Mario Pinto analizaba la actividad poética de Fijman. En los dos años de vida de la publicación, este colaboró con ocho poemas, cuatro cuentos y seis artículos. Su participación, no cabe duda, puede considerarse activa. A propósito, Adur, Cabezas y Dondo, en su estudio sobre *Número*, afirman que el autor de *Molino rojo* fue decididamente quien mejor encarnó el "catolicismo vanguardista" que la caracterizó:

> No es aventurado afirmar que la poesía de Fijman es la que mejor encarna la búsqueda estética de la revista. En sus versos, el poeta de origen judío condensa la novedad de las vanguardias con la tradición del cristianismo y es el que con mayor grado alcanzó la "pureza de las formas" tan postulada por los artistas del Convivio. En su poesía confluyen la impronta fuertemente sensorial y la búsqueda de la belleza como absoluto, identificada siempre con la Verdad. Posee los rasgos del artista cristiano que describía Maritain y un estilo, como él mismo lo afirmó de Mallarmé, "teologal" (2018, p. 71).

Creemos que tal aseveración merece un matiz: como queda dicho, la filiación vanguardista de la poesía de Fijman es problemática, y tanto la impronta sensorial como la búsqueda de un absoluto ya se hallaban en *Molino rojo*. Asimismo, como ha observado Lindstrom (2009, 2013), *Estrella de la mañana* —siete de cuyos poemas se dieron a conocer en *Número* previo a la aparición del libro— dista de ser una obra ortodoxa, rasgo que la diferencia de la postura institucional de la revista dirigida inicialmente por Fingerit. Creemos entonces que conviene abordar la lírica fijmaniana allí publicada en el marco del proyecto artístico mayor del que forma parte, que rebasa ampliamente a la publicación en cuestión, aunque pueda haber hallado en ella un cauce momentáneo[273]

272. Para un detallado panorama del surgimiento y la evolución de *Número*, véase "El grupo *Convivio* en *Número* y la definición de un programa estético-artístico del catolicismo argentino (1930-1931)" (2015), de Alejandra Niño Amieva; y el estudio preliminar de Adur, Cabezas y Dondo a la edición facsimilar *La Revista* Número *(1930-1931)* (2018).

273. En "El poeta Jacobo Fijman", Mario Pinto (1930, p. 34) exalta la lírica fijmaniana como un caso extraño y digno de admiración que debe servir de ejemplo para los poetas contemporáneos, lo que sugiere que quizá la "poética" de *Número* se trazó, en buena medida, a partir de la poesía de Fijman, y no al revés.

y haber contribuido a su "poética"[274]. Con todo, hay que decir que los casi dos años de vida de *Número* fueron para Fijman el período de más integración y protagonismo en un colectivo, pero este hecho no lo corre del borde, ya que, pese al carácter internacional del "Renacimiento católico" y aunque aceptáramos que "el lugar de las publicaciones católicas en el campo literario argentino no era tan marginal como podría pensarse retrospectivamente" (Adur, Cabezas & Dondo, 2018, p. 10), lo cierto es que tampoco era propiamente canónico. Luego de la desaparición de *Número*, Fijman no volvió a formar parte de otro colectivo. Haría un par de colaboraciones aisladas en revistas de principios de los años treinta y se aislaría para dedicarse al estudio.

Desde su mismo origen, la poesía de Jacobo Fijman ha sido una muestra cabal del concepto de marginalidad. La vida del poeta y el lugar desde el que creó siempre estuvieron corridos del centro del canon, anclados en los bordes. Si durante sus primeros años de creación este hecho no se hizo evidente en el proceso de edición de sus textos, esto responde, simplemente, a que la industria editorial argentina estaba aún en ciernes. Con su desarrollo, sofisticación y mercantilización, los libros de Fijman, huérfanos, es decir, incapaces de ser apadrinados por el poeta, entonces encerrado en el Borda, sucumbieron al olvido más absoluto. La labor de entusiastas como Zito Lema, Arias o Riccardo, entre tantos otros, marcó el inicio de una lenta recuperación y revalorización de la poesía fijmaniana que, si bien hoy es ponderada por un buen número de especialistas y aficionados, continúa en los márgenes del canon editorial. Aquellos que han afrontado el proyecto de editar la obra de Fijman lo han hecho no para obtener beneficios económicos, sino simplemente para contribuir a su pervivencia. La crítica se ha hecho eco de este interés y ha vuelto la mirada, pero todavía resta mucho por hacer hasta que Fijman sea, en los cánones más institucionalizados, un nombre familiar.

274. Néstor Tomás Auza (1996) va aún más allá y habla de "generación literaria" para referirse al grupo de escritores que se nucleaban en torno a *Número*.

II. "El color del sol desde la sima": la Recepción de la Poesía Fijmaniana

Si bien, como queda dicho, en 1923 ya había publicado algunos poemas, la irrupción de Fijman en la escena literaria de su tiempo data de agosto de 1926, cuando, un mes antes de la aparición de *Molino rojo*, en el número 32 de la revista *Martín Fierro*, Raúl Scalabrini Ortiz le da la bienvenida al poeta a ese célebre órgano de la vanguardia porteña. Las palabras del autor de *El hombre que está solo y espera* son, sin embargo, un tanto ambiguas:

> Fijman fue en un tiempo un navegador del lago. Se recreaba colgando imágenes en las ramas de los árboles, ya bastante abatidos y esforzándose en teñir el cielo con el color del mar. A tiempo vio la puerilidad de su labor. Entonces, quizá excesivamente confiado en su energía quiso agigantarse. El envión quebró su feble barca y Fijman se hundió en el fondo inexplorado. Cuando emergió, estaba pringado de fango por fuera, embebido de imágenes por dentro. En sus pupilas brillaba un chispazo nuevo.
> Ahora, con figuras directas, enérgicas, casi violentas viene a decirnos el color del sol desde la sima, el olor de la vida percibido desde el fango, viene a decirnos las sensaciones que las sombras reservan a los que amando la luz son olvidados por ella.
> Fijman, está usted presentado, demuéstrenos la extraordinaria comprensibilidad de las emociones (*Revista Martín Fierro*, 1995, p. 235).

El texto, que precede a dos composiciones de Fijman incluidas luego en su primer poemario ("Mediodía" y "Toque de rebato"), por una parte, alude, con evidente desdén, a una etapa inicial de la actividad creativa del poeta —solo cuatro poemas se habían publicado antes de agosto de 1926, aunque puede que Scalabrini Ortiz conociera más de la obra temprana—; por otra parte, se refiere a la lírica fijmaniana como el resultado de una transformación, como el producto de la emergencia de "la sima", "el fango" y "la sombra". De este modo, parece que, para Scalabrini Ortiz, la novedad de la poesía de Fijman radica justamente en la visión que transmite: el color del sol *desde la sima*; el olor de la vida *desde el fango*, las sensaciones que las *sombras* reservan a los que, *amando la luz*, *son olvidados por ella*. Si bien puede pensarse que el "chispazo nuevo" y el hecho de estar "embebido de imágenes por dentro" son formas ponderativas, como señala Arancet Ruda, "la presentación, en verdad, sigue dejándolo en un margen" (2007, p. 23).

Dos meses más tarde (5 de octubre de 1926), en el número 34 de *Martín Fierro*, Antonio Vallejo publica "Verificación de un gran poeta", artículo en el que sopesa las virtudes de *Molino rojo*. Si bien le achaca la "imperfección de sus realizaciones", producto de una "vitalidad excesiva"; el abuso de la "metagoge directa" y de "la preposición **de**[275]", Vallejo destaca tres virtudes que, según dice, son suficientes para demostrar "el lugar que le corresponde" a Fijman y a su primer libro: el "movimiento", el "don de contrastes" y la "espacialidad". Pero lo más interesante de esta nota, mucho más sustanciosa que la de Scalabrini Ortiz, es la referencia al lugar peculiar en el que se halla la lírica fijmaniana:

> Precisamente por ser poeta, Fijman no es un "poeta nuestro", —hablando desde el mapa o desde el plano—.
> En cuanto a la época, su modernidad no arguye la abominación de los viejos preceptos, tampoco la adquisición de otra retórica, menos aun la elección de los temas. Le viene de su vitalidad excesiva —condición creadora— y de una sensibilidad extra-lúcida —condición constructora— (*Revista Martín Fierro*, 1995, p. 264).

Un poeta que no puede ser reivindicado como propio, y cuya paradójica modernidad, que no rechaza lo antiguo, se adivina solo en su "vitalidad" y su "sensibilidad", como si estas fueran patrimonio exclusivo de los "modernos". Si en el artículo de Scalabrini Ortiz se nos presenta un Fijman marginado, en el de Vallejo, aparece uno *marginal*; ya no se trata solo del lugar en el que los miembros de la vanguardia ubican al poeta y su producción, sino, más importante aún, del lugar en que ellos mismos (autor y obra) se posicionan: no desconocen la modernidad, sino que la rechazan.

El 17 de noviembre de 1926 aparece, en la sección "Hojeando los últimos libros" de *Mundo Argentino*, una breve recensión sobre el primer poemario fijmaniano firmada por Carlos Pirán:

> Si se quisiera tomar, entre todos, un libro que fuera elocuente representante de esto que ha dado en llamarse "nueva sensibilidad" o "literatura de vanguardia", el presente volumen de Jacobo Fijman prestaría servicios inapreciables. Algunas otras "obras" son, tal vez, más conocidas o difundidas que la de Fijman, y viene por eso con más facilidad a la memoria cuantas veces se habla de las nuevas corrientes. Pero quien conozca "Molino rojo" en él tendrá que pensar al lamentarse de cómo el juglarismo y la extravagancia pueden desviar y corromper una fuerte aptitud.
> El poeta decadente de "Aldea", ridículamente artificioso […] no es el mismo que en "El Canto del Cisne" o en "El Otro" nos da una sensación de misterio,

275. En negrita en el original.

> áspera y erizante. Yo no le he leído obras anteriores, si es que existen; pero me bastan las aspas rojas del actual "Molino" para esperar con simpática curiosidad las ulteriores empresas del extraño poeta que hay en Fijman (1926, p. 24).

Llamativamente, según Pirán, la raigambre vanguardista de *Molino rojo* es patente, y eso es, en rigor, lo que malogra el libro: su juglarismo y extravagancia. El crítico pondera dos piezas que tematizan la locura en detrimento de otras, en las que advierte a un autor "ridículamente artificioso" que, según se lee en la última oración, resulta "extraño" y genera "simpática curiosidad". En síntesis, el poemario fijmaniano resulta para Pirán atípico, pero, a su vez, cándido e inexperto.

En la primera reseña que mereció *Hecho de estampas*, en el número 88 de *Criterio* (7 de noviembre de 1929), Tomás de Lara contrapone la lírica fijmaniana a la "costumbre de la nueva poesía", abigarrada de metáforas, pero pobre y ensoberbecida. Contra los "falsificadores de imágenes" que cultivan estas formas, el autor del libro es "poeta", "pero su poesía no se percibe a la luz del sol, fuerte y femenina a la vez, como debe ser; sino escondida en un salón, agobiada de joyas, de metáforas, de conceptos, casi ocultada", por lo que

> [e]s menester quitar con mucha cortesía tanta piedra –y algunas piedras– para ver que la poesía de Fijman es ingenua y *ansiosa de amor*; que el 'leit motiv' de sus versos es una añoranza de infancia; él quiere jugar –ved qué sencillez– pero está solo; y tiene un poco de hastío y de pavor (1929, p. 318).

Como se ve, aquí la atipicidad del lenguaje poético fijmaniano radica en su oposición a las modas de su tiempo, superficiales y puramente ornamentales, lo que lo ubica en un lugar solitario que, como señalaba Vallejo a propósito de *Molino rojo*, está corrido del centro.

Significativamente, otro artículo a propósito de la aparición de *Hecho de estampas* firmado por Ignacio B. Anzoátegui y publicado en enero de 1930, en la primera entrega de la revista *Número*, traduce, aunque en un registro mucho más celebratorio, el mismo desconcierto que los martinfierristas ante la poesía fijmaniana:

> Fijman no se ha arrimado —como tantos otros— a la nueva poesía por el gusto de ser un poeta nuevo. La manera de Fijman es nueva porque es nueva su revelación...
> El libro de Fijman […] no es la visión del mundo rehecha en su interior y vuelta al mundo, sino directamente la visión de un mundo interior —sospechado apenas por el mismo poeta— […]. Fijman ha ubicado su mundo interior entre nosotros. De aquí que él sea un revelador de misterios insospechados. Quehacer de poeta el de Fijman en la creación de motivos de poesía: y no motivos del

> mundo, sino de *su mundo*, nuevo para nosotros (1930, p. 7).

Aquí la originalidad del segundo libro de Fijman parece responder a la difícil inteligibilidad de un universo poético que *revela* un mundo íntimo nuevo hasta entonces en el panorama lírico. Como se ve, ya tempranamente, esta poesía —algunas piezas de *Molino rojo* y la producción posterior a él— ha sido catalogada de "mística". Tal mote, que en parte da cuenta de la incomprensión de la que fue objeto la poesía fijmaniana, se repite en la nota que Raúl Osorio firma en *Caras y Caretas* el 15 de marzo de 1930 a propósito de *Hecho de estampas*:

> Hay que confesar que se percibe un intenso perfume místico en estas estrofas. No nos hacen reír, como algunas composiciones en las que el disparate metafórico impera; nos entristecen, provocando nuestras ansias espirituales. Diríamos que allí oímos plegarias dichas en un idioma extranjero mezclado con palabras de nuestra lengua (1930).

El contraste entre este último juicio y la idea de "disparate metafórico" o de "poemitas", como califica Osorio a las composiciones del libro, sorprende, y quizá sea trasunto de su propio desconcierto frente al poemario.

Como queda dicho, en abril de 1930, Mario Pinto escribe una laudatoria nota titulada "El poeta Jacobo Fijman", en la que exalta el compromiso vital del autor de *Hecho de estampas* con la poesía sustancial, esa que —"desde Santa Teresa, el Dante y San Juan, hasta Baudelaire, Rimbaud y Claudel y aun Mallarmé"— revela lo esencial del arte y del hombre, al apartarse de lo "anecdótico" y "prosaico":

> La poesía de Fijman está hecha […] de esencias espirituales y tiende a la oración y al canto. Caso extraño es el suyo entre nosotros de una vida y un arte orientados hacia valores fundamentales. Quisiera yo que cada vez se viese menos solo y que, a la vera de los que tienden hacia adjetivos valores racionalistas, sean muchos quienes se propongan el espíritu como la meta más alta y la más digna del hombre (1930, p. 34).

Según se advierte, para Pinto, las piezas de *Hecho de estampas* no solo merecen ser celebradas, sino que sirven de guía y paradigma para el "verdadero" quehacer poético, que alcanza aquí una dimensión mística. Precisamente, un "un libro de entonación mística" llama, en julio de 1930, Andrés Caro al segundo libro de Fijman en la referida recensión publicada en el número 38 de *Síntesis*. Nuevamente, el énfasis está puesto en la atipicidad de los versos, que el reseñista interpreta como expresión de un proceso espiritual de su autor:

> … Fijman se revela con una voz insólita, potente y solitaria. Nada más lejano que su acento, de las rutas cuotidianas. Su voz vernácula, forjada en el desierto, en el páramo, cobra la austeridad de la contricción [*sic*], de la penitencia (1930, p. 149).

Con todo, en ese temprano artículo, Caro acierta a señalar el apartamiento de la poesía fijmaniana de los cánones imperantes y la imposibilidad de leerla desde las categorías estéticas que ellos cultivan e imponen:

> …no es por las sendas del intelecto o del sensitivismo literarios por donde hay que buscarlo a Fijman. Recién se nos aparece íntegramente en las expresiones numinosas. En ellas logra la plenitud de su enfervorizado lirismo, se hace más insólita su expresión, ajena ya a todo canon artificial. Su verdadero, profundo acento, es penitente, severo, ascético. Como su postura espiritual, que él mismo confiesa... (1930, p. 152).

La última noticia de la obra de Fijman antes de su aislamiento no corresponde a una revista, sino al conocido libro de Néstor Ibarra *La nueva poesía argentina: ensayo crítico sobre el ultraísmo (1921-1929)*, de 1930. En él, el poeta comparte, junto con Molinari, el grupo de "los oscurantistas", y sus primeros dos libros son prácticamente denigrados con mordacidad. De *Hecho de estampas*, por ejemplo, Ibarra concluye:

> Versos como los que preceden están destinados a justificar el título, en que *Hecho* —según declaración de autor, importantísimo detalle— es substantivo y no participio, y las ilustraciones de Audivert, del mismo modo que los ángeles, inciensos y aceites de sus poemas preparaban su conversión al catolicismo y anexión a cierto grupo católico de la calle Alsina que lo esperaba con los brazos abiertos desde aquel verso de *Molino rojo*:
> *Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío*[276] (1930, p. 77).

En este pasaje, el final del apartado dedicado a Fijman, Ibarra parece desvelar que los criterios con los que juzga la poesía de aquel no son del todo literarios, sino más bien ideológicos o de grupo: frente a aquellos que se mantuvieron fieles a las publicaciones de la vanguardia, los disidentes que, como el autor de *Molino rojo* —y más tarde Vallejo o Marechal—, se corrieron hacia un centro Otro son considerados, de algún modo, retrógrados que abjuraron de la literatura por la religión. En este sentido, el texto de Ibarra sirve de prístino ejemplo de la incomprensión de la que fue objeto la poesía de Fijman por no plegarse a los temas y procedimientos formales de las corrientes literarias de su tiempo.

276. Las cursivas son del autor.

Si bien la crítica ha buscado y formulado de diversos modos las posibles filiaciones estéticas (ultraísmo, surrealismo, modernismo, vanguardismo católico, entre otras) de la obra fijmaniana, siempre ha acabado por aceptar que, a fin de cuentas, aun cuando se acerque a los principios o procedimientos de corrientes como, por ejemplo, el surrealismo, no puede ser incluida allí. Bien lo ha sintetizado Arancet Ruda cuando señala que Fijman, a pesar de su contacto con los grupos poéticos de su época, nunca se integró totalmente en ellos, no solo por sus circunstancias biográficas, sino también por

> su línea poética. Esta fue transgresora de la forma más cabal en cuanto a romper la norma; además refiere un proceso existencial totalmente volcado a lo interior, condición que en sí misma implica marginalidad. De algún modo su obra constituye el estricto sondeo de lo vivido (2001, p. 21).

Aunque creemos que esta última afirmación debería ser matizada, coincidimos con Arancet Ruda en que la marginalidad de la lírica de Fijman debe ser explicada, inicialmente, no —al menos, no solo— atendiendo a las circunstancias biográficas del autor, sino a sus propias particularidades; en especial, a su lenguaje, piedra de toque de un verdadero proyecto marginalizante —no marginado— que, como revelan ciertas recensiones de la época a las que nos hemos referido, algunos de sus contemporáneos no supieron, pudieron y/o quisieron comprender.

III. "Con los ojos en la noche": el Lenguaje Poético "Místico" como Marginalidad

Aunque muchas veces resulta ardua la tarea de definir el concepto de "marginalidad", la figura de Jacobo Fijman parece ser una de las que mejor lo ilustra. Como hemos intentado exponer, en ocasiones, los lectores —críticos o no— de la obra fijmaniana se han visto seducidos por la desdichada vida de su autor y han intentado leer en ella el producto de una mente perturbada o la confesión de un místico. Sin embargo, lo cierto es que la lírica de Fijman parece impugnar por sí misma tan curiosas apreciaciones. Esta poesía es marginal, sí, pero no porque sea el reflejo de la vida de un marginal, sino porque responde a un proyecto artístico que solo puede llevarse a cabo desde el margen del canon, que solo desde allí puede postularse.

Así como es complejo decir con precisión qué entendemos en la actualidad por canon, cuál es su constitución y qué fuerzas intervienen decisivamente en su formación, otro tanto sucede con el concepto de marginalidad. Aunque hoy estos conceptos resultan difícilmente abarcables, a principios de siglo, el canon parecía gozar de vigor y consenso en la Argentina: notablemente imbricado con la noción de identidad nacional y de Estado, el canon fue uno de los pilares sobre los que se intentó definir la "cultura argentina", "lo propio y auténtico" frente a lo "ajeno, foráneo y falso". En este sentido, los trabajos de Lugones en torno al *Martín Fierro* y a la poesía gauchesca reunidos en *El Payador* son paradigmáticos. El canon entonces era fuertemente prescriptivo y regulador, lo que lo hacía todavía menos inclusivo que en la actualidad. Aunque suele pensarse en Fijman como un personaje mentalmente perturbado, que mantuvo tenues y problemáticos lazos con la realidad que lo llevaron, forzosamente, a producir al margen de las estéticas de su tiempo; la situación parece ser, al menos durante buena parte de su trayectoria poética, bien distinta. En este sentido, diferimos de la opinión de Arancet Ruda (2014b, pp. 31-32), ya que no creemos que la lírica fijmaniana pueda explicarse como un todo dentro de la "marginalidad espontánea y salvaje" de la que habla Jitrik (1998, p. 23), aquella que desconoce los principios canónicos de su tiempo. Muy por el contrario, pensamos que tanto *Molino rojo*, desde un lugar más conflictivo, cuanto *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana*, decididamente ya, son una buena muestra de un lenguaje poético que rechaza las estéticas que le son contemporáneas en pos de un centro Otro, al que se halla volcado por entero.

Como ya mencionamos, en un texto sobre la poética de Leónidas Lamborghini,

Francine Masiello, al abordar "Diez escenas del paciente", señala, entre paréntesis: "y, por supuesto, la escena nos recuerda a Jacobo Fijman, el más loco y más tierno de los poetas argentinos" (2013, p. 42). Esta apreciación revela hasta qué punto la psicosis que le fue diagnosticada a Fijman en 1942 signó su lugar en el panorama crítico argentino. La locura y la ternura de las que habla Masiello apuntan en un mismo sentido: la inocuidad de la lírica fijmaniana. No obstante, tanto el poeta como su obra fueron, en alguna medida, reaccionarios: el primero se apartó voluntariamente de la vanguardia y de los grupos de avanzada católica hasta que fue recluido en el hospicio; su poesía, entretanto, única e inclasificable, se alejó cada vez más de los principios estéticos más difundidos de su tiempo hasta constituir un proyecto artístico consciente y ajeno a ellos. El lenguaje poético que adopta Fijman en su poesía de madurez es lo que aquí postulamos como su "mística", marginal no solo por abrevar en una tradición perimida —si bien recuperada parcialmente en el acotado contexto de *Número*—, sino también por constituir un código, único en su época, que apunta a un centro Otro.

d. El Lenguaje "Místico" de la Poesía de Fijman

I. Michel de Certeau: la Mística como Lenguaje

Como queda dicho, diversos críticos se han referido a la obra poética de Fijman como mística. Particularmente, creemos que tal caracterización puede hacerse, allende las ideas del propio poeta, si se emplea el término, figuradamente, para referirse a su lenguaje poético. Este, como la "mística" en sentido propio que estudia Michel de Certeau, es la cifra de una pérdida, del deseo del Otro ausente. El empleo del término que hacemos para caracterizar la poesía fijmaniana es estrictamente traslaticio, ya que seguimos en todo momento, pero con las salvedades que juzgamos necesarias, los escritos del autor de *La fábula mística*, quien, contrario al universalismo de Otto, Underhill, James y otros que han abordado la cuestión de la mística, la considera no como una experiencia o fenómeno esencial y universal, sino como un lenguaje –o, mejor aún, como un modo de practicar el lenguaje– propio de una época y un lugar, es decir, vinculado, como toda producción histórica, a tiempos, espacios y circunstancias determinadas. En rigor, ese *modus loquendi* –y más propiamente la configuración que los agrupaba en un *cuerpo* común– que comenzó a gestarse a finales del siglo XIII en la Alemania del Maestro Eckhart y alcanzó su más alto grado de formalización y unidad a fines del siglo XVI entre los carmelitas españoles[277], estalló en los albores del Iluminismo y se fragmentó entre nuevas —y entonces incipientes— disciplinas (la psicología, la filosofía, la antropología, la literatura, entre tantas otras).

La ventaja de las ideas de Certeau acerca de la mística para un abordaje literario radica en que el francés estructura sus razonamientos a partir de los textos que se autodenominaron místicos o fueron así llamados *a posteriori* para, a partir de ellos,

277. En el segundo tomo de *The Mystic Fable*, Certau subraya que fue San Juan de la Cruz el "creador" de ese modo de decir que, desde ese momento y hacia atrás, pasó a llamarse "místico": *"John of the Cross is considered the originator (with a few others) of a 'discourse' or a 'manner of speaking', of 'sentences' (according to a term then used) or of a 'style' (says Surin) also described as* mystic. *It is a question of a type of discourse to which one has recourse, without necessarily following the Sanjuanist doctrine, because it allows statements that are* different *from his. It defines the status proper to a new series of texts: it makes possible great variations, even theological divergences, but in implying a continual return to the prototypes. It is, in sum, what a literature sets for itself as its condition of possibility"* (2015, pp. 107-108) ["Juan de la Cruz es considerado el originador (con unos pocos otros) de un 'discurso' o una 'manera de decir', de 'oraciones' (de acuerdo con el término usado entonces) o de un 'estilo' (dice Surin) también descrito como *místico*. Se trata de un tipo de discurso al que uno recurre, sin necesariamente seguir la doctrina sanjuanista, porque permite declaraciones que son *diferentes* de las suyas. Define el estatus propio de una serie de textos: hace posibles notables variaciones, aun divergencias teológicas, pero implica continuos retornos a los prototipos. Es, en suma, lo que una literatura establece para sí como condición de posibilidad"; las cursivas son del autor] (la traducción es nuestra).

señalar las características que comparten y que les valen tal marbete. A pesar del detalle con el que el historiador francés *reconstruye* los contextos de producción y analiza los escritos místicos, el grado de exhaustividad y de operatividad conceptual que consigue es siempre –él mismo lo reconoce, no solo como historiador de la mística, sino como historiador a secas– limitado: al ser una formación histórica, la mística se gestó paulatinamente y es difícil precisar el momento exacto de su surgimiento y caída, así como es arduo dar cuenta de la totalidad de los textos que recibieron –algunos, como queda dicho, con posterioridad al momento de su aparición– el nombre de místicos. Con todo, una de las mayores virtudes de lo expuesto por Certeau en *La fábula mística*[278], su obra cumbre, es haber evitado apelar a una idea universal y atemporal de *experiencia* como garantía del carácter místico de un texto. Aunque señala que todos los discursos místicos "cuentan […] una pasión por eso que se autoriza a sí mismo sin depender de ninguna garantía ajena" (2006a, p. 24), Certeau admite que aislar o definir *eso*, ese Otro al que palabra impotentemente busca pero que es ajeno e indiferente a ella, sería infructuoso. El historiador no niega, claro, la posibilidad de la experiencia mística –que, en consonancia con la tesis constructivista, siempre considerará arraigada en un tiempo y un contexto geográfico, social y lingüístico determinado y determinante–, pero se distancia de la postura que establece su comprobación o refutación como criterio para otorgar o quitar a un discurso el carácter de místico: el problema –dice Certeau– no radica en saber si dos textos catalogados como místicos surgen de la misma experiencia, o si responden a los mismos procedimientos retóricos, sino en "determinar lo que sucede en el territorio señalado por un *nombre propio* («mística») y en el que se efectúa un trabajo sometido a un conjunto pertinente de *reglas*" (2006a, p. 25), es decir, en señalar qué ocurrió en el marco de esa disciplina que se llamó mística y que aunó, con su recorte, a fines del siglo XVI, modos de practicar el lenguaje heredado que buscaban decir lo indecible[279]: "Estas «maneras de hablar» cuentan la lucha de los místicos con la lengua. Más precisamente, son las huellas de esa lucha" (2006a, p. 117).

Certeau comienza el primer tomo de *La fábula mística* excusándose por la impropiedad de su texto: "está exiliado de aquello de lo que trata" (2006a, p. 11). Desde

278. Nos detenemos, fundamentalmente, en el primer tomo de la obra, publicado en vida de su autor. El segundo volumen, aparecido casi treinta años después de la muerte de Certeau –*La Fable Mystique (XVI-XVIIe siècle)*, tome ii. Gallimard: Paris, 2013–, por las características de su publicación póstuma y la falta de un plan definitivo (véase Giard ix-xvi), es mucho menos unitario que el primero y reúne textos que ya habían aparecido previamente en otros medios. De este último, utilizo la traducción inglesa.

279. Dice Certeau a propósito de la actividad que define la mística: "Mystics *does not have its own content: it is an exercise of* the other *in relation to a given* site; *it is characterized by a set of specific 'operations' in a field that is not its own— by a way of proceeding or of saying"* (2015, p. 22) ["La *mística* no tiene su propio contenido: es un ejercicio de *lo otro* en relación con un *sitio* dado; se caracteriza por una serie de 'operaciones' específicas en un campo que no es suyo —por un modo de proceder o de decir—"] (la traducción es nuestra).

aquí, la cuestión de la ausencia y del deseo estructurará todo el razonamiento certeauniano en torno de la mística, lenguaje de la nostalgia. Para comprender mejor, desde la actualidad, la cuestión de este discurso históricamente situado, Certeau apela a cuatro "modos de aproximación" con cuatro prácticas discursivas que conforman una cuadratura que, sin embargo, es constantemente rebasada por el objeto de estudio –es una forma excedida por su materia, dice–: las relaciones de la mística de los siglos XVI y XVII con una nueva erótica, con una teoría del psicoanálisis, con la historiografía y con la "fábula".

Con la progresiva pérdida de influencia de la Iglesia Católica y la posterior laicización de la sociedad, en los albores de la modernidad, Dios desaparece como único objeto de amor, lo que da como resultado una separación, una "nostalgia" que acabará por originar una mística y, paralelamente, una erótica. De este modo, ya a partir del siglo XIII, "la lenta desmitificación religiosa parece ir acompañada de una progresiva mitificación amorosa" (2006a, p. 14) y deviene en un cambio del objeto de deseo: de Dios al otro (en el caso de una literatura masculina, dice Certeau, la mujer). Pero, a pesar de este cambio, ese otro también escapa y desaparece. Sobre tal ausencia, la producción "occidental" sigue dos caminos: el de aquellos que buscan suplir la falta con la multiplicación de conquistas, y la de aquellos que, más inquietos, se interrogan sobre la "vacancia" productora de esas conquistas. La configuración mística –siglos XIII-XVII– se ubica en esta última dirección: "rechaza su duelo" y "restaura el desafío del único" perdido. Su lenguaje atestigua "el paso de la presencia a la ausencia", la "lenta transformación de la escena religiosa en escena amorosa"; cuenta, en síntesis, "cómo un cuerpo 'marcado' por el deseo y grabado, herido, escrito por el otro, reemplaza la palabra reveladora e instructiva" (2006a, p. 14). De hecho, aun cuando muchos de los llamados místicos apelan a técnicas mentales y físicas que "precisan las condiciones de posibilidad de un encuentro o un diálogo con el Otro (métodos de oración, de recogimiento, de concentración, etc.)", lo cierto es que estos intentos no son más que "simulacros de presencia": "los 'verdaderos' místicos son especialmente cautos y críticos con respecto a lo que pasa por 'presencia': defienden la inaccesibilidad a la que se enfrentan" (2006a, p. 15).

La problemática de la mística es, de acuerdo con una terminología actual, la de la enunciación: en el paso y el abandono del mundo medieval para entrar en la modernidad, la mística "respeta globalmente el lenguaje religioso recibido, pero hace de él un uso diferente" (2006a, p. 16). Una transformación similar opera sobre instituciones, proposiciones fundamentales, etc.; "no hay ningún postulado de este mundo medieval que no se vea atacado o minado por la radicalidad de los místicos" (2006a, p. 16). Las inquietudes fundamentales de la mística –"la cuestión del sujeto, las estrategias de la interlocución, una 'patología' nueva de los cuerpos y las sociedades, una concepción de la historicidad fundada en el tiempo presente, las teorías de

la ausencia, del deseo, del amor, etc." (2006a, p. 16)– conforman un todo coherente que será llamado por Surin "ciencia experimental". Pero el contexto en el que esta surge y se desarrolla le es "epistemológicamente ajeno", por lo que el desarrollo de la mística será breve: a finales del siglo XVII estallará, y "muchos 'motivos' místicos reaparecerán, transformados, en el contexto de otras disciplinas (psicológicas, filosóficas, psiquiátricas, novelescas, etc.)" (2006a, pp. 16-17). En este sentido, puede trazarse –sostiene Certeau– una reveladora analogía entre la mística y el psicoanálisis[280]: en ambos ámbitos, se ataca "de forma radical los principios fundadores del sistema histórico" en el que se desarrollan sus procedimientos; ambos "autorizan" un análisis desde un espacio diferente –aunque no necesariamente alejado– ("místico" o "inconsciente") del que se cuestiona; ambos definen su teoría y su práctica sobre la base de una problemática de la enunciación y no de los enunciados; ambos consideran el cuerpo como un lenguaje simbólico en sí mismo que responde a una verdad ignorada; amén de otras tantas similitudes conceptuales –"el otro", "la alteridad", el "deseo", la "escisión" del sujeto, entre otros–.

A diferencia de otros estudiosos de la mística, Certeau no adhiere a la idea de una realidad esencial, universal y trans-/a-histórica:

> Los grupos y los libros místicos no dejan de constituir una realidad *histórica.* Aunque […] hoy se presenten bajo la formalidad de una ausencia –un pasado–, derivan de un análisis que los inscribe en un conjunto de correlaciones entre datos económicos, sociales, culturales, epistemológicos, etc. (2006a, p. 18).

Como la mística, la historiografía se estructura sobre una ausencia: no supone una reconstitución, "es una forma contemporánea de practicar el duelo" (2006a, p. 20). Las producciones historiográficas no son más que "simulacros", representaciones "en la doble 'ficción' de las imágenes del pasado y de los modelos científicos" (2006a, p. 19). La diferencia entre el historiador y el místico radica en que, mientras que el primero produce explicaciones causales para generar un cierto orden, para establecer su objeto (lo pasado); el segundo apela a la diferencia como fundamento, como "división que instaura la cuestión del sujeto" (2006a, p. 20).

Con la revolución que hizo de la escritura el sistema capaz de "producir otra sociedad", la cultura oral fue "abandonada en los andenes del progreso como conjunto de 'resistencias' y de 'supersticiones' (es decir, de excesos)" (2006a, p. 21). La *palabra*, en tal situación, se transformó en lo que los estudiosos llegarían a denominar –ya en el siglo XIX– la *fábula*:

280. Para una puesta en práctica de esta relación puede verse el capítulo IX, "La institución de la podredumbre: Luder" (2011, pp. 152-140), de *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, de Certeau.

> Para la *Autklärung*, si la 'fábula' habla (*fari*), no sabe lo que dice, y hay que esperar del escritor intérprete el saber de lo que ésta dice sin saberlo. Queda desplazada así del lado de la 'ficción', y, como a toda ficción, se le supone el camuflaje o extravío del sentido que encierra (2006a, p. 21).

Contra la continua tecnificación escrituraria de las instituciones eclesiásticas –sobre todo luego de la Reforma– y la "profesionalización" de la teología –siglo XIII–, "los espirituales y los místicos reconstruyen el desafío de la palabra" (2006a, p. 22). "Se solidarizan", dice Certeau, con aquellas lenguas –la del niño, la de la mujer, la del iletrado, la del loco, la del cuerpo– en las que todavía habla la palabra, que será percibida cada vez más como "lo extraordinario". En el segundo tomo de *The Mystic Fable*, afirma, a propósito de esto:

> *The authorized language, assumed to constitute a world, no longer speaks. The interrogation therefore essentially involves not the truth of statements, but the possibility of a speaking. What is a language when it is no longer spoken? […]. From writing, then, the cry is separated. "It speaks", but off to the side, in a space of fiction, tagged as "foolishness", "madness"* [folie], *or "illness," a place of "pleasures" and "pains", in which the beautiful thing (the* hermoso y deleitoso *diamond and castle of Teresa of Avila) replaces the true thing*[281] (2015, p. 137).

De acuerdo con Certeau, la mística de los siglos XVI y XVII es una "figura histórica" de una pérdida, de una ausencia que ella —esa "figura"— hace legible. Pero sucumbirá rápidamente con el avance del siglo de las Luces. Las místicas no aparecen como un sistema o cuerpo de doctrinas, autoridades e instituciones alternativo al que, con la modernidad, comienza a decaer, sino que determinan un tratamiento distinto de una tradición heredada: "instauran un 'estilo' que se articula en *prácticas* que definen un *modus loquendi* y/o un *modus agendi*" (2006a, p. 23). Lo esencial de la mística, para el pensador francés, no es, pues, un cuerpo doctrinal, sino "la fundación de un ámbito en el que se despliegan procedimientos específicos: un *espacio* y unos *dispositivos*" (2006a, p. 24). La reinterpretación de la tradición por parte de la mística –lo que será su rasgo distintivo y constitutivo– se articula en un tratamiento distinto del lenguaje (no solo del lenguaje religioso, sino de todo el lenguaje de su tiempo). Pero si lo que define la mística es una práctica nueva de la lengua, qué lugar ocupa aquí la experiencia: "¿Detrás de los documentos que nos han llegado, se puede suponer un referente estable

281. "El lenguaje autorizado, que supuestamente constituye un mundo, ya no habla. La interrogación, por tanto, involucra esencialmente no la verdad de lo dicho, sino la posibilidad de un habla. ¿Qué es un lenguaje cuando ya no es hablado? […]. De la escritura, entonces, el grito es separado. 'Habla', pero en un costado, en un espacio de ficción, calificado como 'tontería', 'locura' [*folie*] o 'enfermedad', un lugar de 'placeres' y 'dolores' en el cual la cosa bella (el *hermoso* y *deleitoso* castillo de Teresa) reemplaza la cosa verdadera" (la traducción es nuestra).

(una 'experiencia' o una 'realidad' fundamental) que permita clasificar los textos según provengan de él o no?" (2006a, p. 24). Contra la muy difundida respuesta esencialista-universalista –o fenomenológica– a esta pregunta, Certeau reconoce que los textos catalogados como místicos "cuentan […] una pasión por lo que *es* […], por la cosa misma (*das Ding*), esto es, una pasión por eso que se autoriza a sí mismo sin depender de ninguna garantía ajena", pero también señala que "el Otro que organiza el texto no se encuentra fuera del texto" y que

> … situarlo aparte, aislarlo de los textos que se agotan de decirlo, es exorcizarlo otorgándole un lugar y un nombre propios, es identificarlo como un resto abandonado por las racionalidades constituidas, o es transformar en una representación religiosa particular […] la cuestión que aparece bajo la figura del límite; es postular detrás de los documentos un no importa qué, indecible maleable a todos los fines (2006a, pp. 24-25).

Años antes de la publicación del primer volumen de *La fábula mística*, en un artículo de 1966 titulado "Culturas y espiritualidades", Certeau ya había señalado la dificultad e improductividad de suponer una experiencia previa al lenguaje e independiente de él (véase 2006a, p. 58). Como se advierte, el francés no niega la existencia de experiencias místicas, pero sí de una *esencia* de lo místico que permita deslindar la *verdad* de unas de la *falsedad* de otras. Por eso, el estatuto *místico* no es un mero marchamo que se le imprime a los textos a partir del carácter de una experiencia previa; por el contrario, la mística, para él, es una práctica del lenguaje que *es* en sí misma *experiencial*, aunque no se trate en todos los casos de una misma experiencia.

El abordaje certeauniano de la mística busca "determinar lo que sucede en el territorio señalado por un *nombre propio* ('mística') y en el que se efectúa un trabajo sometido a un conjunto pertinente de *reglas*" (2006a, p. 25), es decir, en aislar un corpus a partir de la delimitación de un espacio y de una serie de procedimientos,

> incluso en el caso de que, como sucede en muchas otras ocasiones, el nombre también sea utilizado para incluir formaciones anteriores o diferentes en la unidad que aísla […], o incluso si las reglas de la construcción 'mística' organizan algunos textos antes de dar un lugar a una combinación propia (2006a, p. 25).

En síntesis, "una manera de practicar *de un modo diferente* el lenguaje recibido se objetiva en un conjunto de delimitaciones y procesos" (2006a, p. 25). Esta nueva práctica conformará un territorio propio y progresivamente diferenciado desde el siglo XIII hasta finales del XVII, cuando se disgregue y se fragmente entre otros géneros (filosóficos, psicológicos, entre otros).

Los años en los que la mística alcanza su más alto grado de formalización y autonomía, precisamente poco antes de comenzar a transitar la decadencia y la desaparición, fueron, para las instituciones políticas y religiosas, de grandes cambios: la Reforma marcó el comienzo del fin de la hegemonía –de la unidad– de la Iglesia que luego pasaría a llamarse Católica y estableció un nuevo paradigma; de una concepción binaria, sobre la que se funda la categoría de la *herejía* –o dentro del marco de referencias único o fuera de él, y por tanto, marginal, esto es, herético– a otra que ilustra la confrontación de dos sistemas heterónomos, la del *cisma*.

La literatura mística, de acuerdo con las premisas que expone Certeau, como toda producción histórica, está vinculada a lugares, "categorías sociales, tipos de grupo, formas de trabajo; aún más, privilegia determinados modos de relación con el dinero […], con la sexualidad […] y con el poder" (2006a, p. 30). Aunque sería imposible trazar una relación lineal entre estas circunstancias y la literatura mística, sí pueden plantearse algunas constantes. Por ejemplo, la mayoría de los místicos de los siglos XVI y XVII provenían de regiones y categorías sociales "en vías de recesión socioeconómica, desfavorecidas por la transformación, marginadas por el progreso o arruinadas por las guerras" (2006a, p. 31), por lo que desarrollaron una "memoria" de lo pasado-perdido. En la España de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús, por ejemplo, las relaciones entre la jerarquía social y la *raza* son cruciales para comprender el advenimiento del sentir de una pérdida. Dentro del cristianismo, los "conversos" configuran un "lugar otro" dentro de una tradición mayor que adoptan, pero de un modo siempre particular. Lo que se repite, en cualquier caso, son "algunos puntos de especial inestabilidad y algunas formas de desapropiación" (2006a, p. 33): la pérdida de un orden, de una tradición, que se transforman en *pasado*. De los escritores místicos, dice Certeau, que "su único presente es el exilio". De este modo, no sorprende que, a menudo, en los textos místicos, aparezcan con recurrencia algunas figuras sociales que representan los márgenes: la del loco, la del niño, la del iletrado; "como si hoy los héroes epónimos del conocimiento fueran los desheredados de nuestra sociedad, los viejos, los emigrantes, o 'el idiota del pueblo'" (2006a, p. 33).

A esta marginalidad a la que se ven arrastrados muchos de los escritores místicos de los siglos XVI y XVII se suma otra situación: "la humillación de la tradición cristiana. En una tradición hecha añicos, experimentan una defección fundamental, la de las instituciones del sentido. Viven la descomposición de un cosmos y son exiliados de él" (2006a, p. 34). Con la decadencia y corrupción de la autoridad eclesiástica, caen también las certezas, "falta una permanencia referencial". Las Escrituras, que, *a priori*, marcarían la presencia, por el contrario, oscurecen la Palabra. Así, la literatura mística se aleja de las doctrinas, de las autoridades textuales para "transformarse en glosa de voces 'salvajes'" (2006a, p. 35).

Para comprender cómo la mística llega a formar una *ciencia* entre los siglos XVI y XVII, conviene reseñar brevemente las transformaciones que el término sufrió, por lo menos, desde la Edad Media, cuando sus usos se multiplican. Al principio se trataba de un adjetivo, de alcance "al mismo tiempo pragmático y metalingüístico: precisa una manera de utilizar y entender las expresiones que sobredetermina […]. Designa 'manera de hacer' o 'maneras de decir', maneras de practicar la lengua" (2006a, p. 83). Con el tiempo, tales prácticas se formalizarán y pasarán a formar parte de la disciplina que marca su sustantivación: la mística (s. XVI). El paso del adjetivo al sustantivo de una *ciencia* señala el paso de la palabra que se amolda "a las unidades sustantivas de un gran Relato único ('bíblico') para connotar sus múltiples apropiaciones e interiorizaciones espirituales" (2006a, p. 84), a la palabra que nombra una disciplina productora de sus propios discursos, que "especifica sus procedimientos, articula itinerarios o 'experiencias' propias, e intenta aislar su objeto" (2006a, p. 84). Pero la constitución de la mística obedece también a una circunstancia histórica que afectó asimismo los ámbitos vecinos, aquellos campos científicos incipientes que, por entonces, se distinguían más por sus métodos que por sus grados de conocimiento. Sin embargo, a diferencia de esas otras ciencias, la mística no subsistirá.

"Herida de absoluto", efímera, la ciencia mística no perduró, porque, si bien pudo, como tantas otras disciplinas que surgieron en la modernidad, determinar sus procedimientos, no consiguió aislar su objeto, de suyo inasible e indeterminable. Con su disolución como campo autónomo, los *giros* místicos perdieron su singularidad, aquel espacio que los hacía inteligibles, y acabaron siendo recogidos por otras disciplinas, como la psiquiatría –que tradicionalmente los ha ubicado en el lugar de los discursos patológicos[282]–, la antropología, el arte, entre otras, casi siempre tenidos como extraordinarios, en el sentido más propio del término. Como apunta Certeau, con el tránsito hacia la racionalidad moderna, lo místico surge, en cada momento, aun mucho des-

282. Certeau estudia el tránsito de la mística al terreno de lo patológico y lo relaciona con su *des-socialización y des-politización*: "*… it is on psychology […] that the task is incumbent to explain, in the terms of a still pioneering problematic, the now marginal, if not aberrant, phenomena of* mystics. *It is not at all surprising that these phenomena progressively belong to pathology, an elite sector in which one is committed, in the name of scientistic psychology and medicine, to understanding and treating that which 'resists' the advance of Reason*" (2015, pp. 15-16) ["… es en la psicología que la tarea resulta imperativa para explicar, en términos de una problemática aún incipiente, los ahora marginales, si no aberrantes, fenómenos de la mística. No es en absoluto sorprendente que estos fenómenos pertenezcan progresivamente a la patología, un reducido sector en el que uno es confinado, en el nombre de la psicología científica y la medicina, con el objeto de entender y tratar aquello que 'resiste' el avance de la Razón"] (la traducción es nuestra). Para más, puede verse el capítulo 14, titulado "Mística", de *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, en el que Certeau también aborda la "psicologización de la mística" (2007).
Para el caso del empleo de la poesía fijmaniana como elemento de análisis propio de la psicología, puede verse el trabajo de Municoy (2006) para las *XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur.*

pués de la eclosión de la mística, como extrañeza:

> Como recuerdo, por piedad o por costumbre, todavía llamamos «místico» a lo que resta de ella [la *ciencia mística*] en las formaciones contemporáneas. Rechazada durante los períodos seguros de sus saberes, este fantasma de un pasaje reaparece en las brechas de las certidumbres científicas, como si volviera, cada vez, a los lugares en los que se repite la escena de su nacimiento. Evoca entonces un más allá de los sistemas verificables o falsificables, una extrañeza «interior» que ahora toma como representaciones las lejanías de Oriente, el Islam o la Edad Media. En los lindes y los huecos de nuestros paisajes, este pasajero fantástico también pone en pie la radicalidad necesaria a los itinerarios que las instituciones proveedoras de saber o de sentido rehúyen o pierden. Así, de mil maneras dispersas pero en las que se reconocen todavía los giros «místicos» del antiguo *modus loquendi*, lo enunciable continúa estando herido por algo indecible: una voz atraviesa el texto, una pérdida transgrede el orden ascético de la producción, un goce o un dolor grita, el trazo de una muerte se escribe sobre las vitrinas de nuestras adquisiciones (2006a, p. 85).

En esta línea, la poesía de Fijman, según queda dicho, puede ser leída como "mística", como fantasma que pugna por decir lo indecible, por decir lo Otro, ese centro al que responde y por el que rechaza las estéticas de su tiempo y es marginado del canon: poesía marginal, sí, pero principalmente *marginalizante*. En otras palabras, la mística es la configuración, el modo de decir, de tratar el lenguaje recibido, que adopta la lírica fijmaniana desde *Hecho de estampas* y, principalmente, en *Estrella de la mañana*. Si bien, por la concepción de la mística que hemos adoptado aquí, la producción poética fijmaniana no puede ser llamada de ese modo en el sentido más propio del término, puede ser denominada así en un sentido figurado o traslaticio, ya que, por un lado, comparte con aquel *modus loquendi* importantes características, y, por el otro, estas similitudes no parecen en absoluto casuales. Es difícil, por la falta de documentación al respecto y por lo poco fiable de algunos testimonios, decir a ciencia cierta qué textos tradicionalmente catalogados como místicos leyó Fijman, pero no es aventurado pensar que, además de San Juan de la Cruz, a quien menciona elogiosamente en sus ensayos, conocía –es imposible decir hasta qué punto– la tradición mística occidental, amén de la judía.

Al considerar Certau a la mística un modo de decir o de tratar el lenguaje, esta no puede reducirse únicamente a un léxico, sino que se trata de una práctica, de una acción, esto es, de un discurso. Si bien el francés no lo plantea explícitamente de esta forma, creemos que, para comprender cabalmente sus ideas al respecto, conviene pensar este discurso en la confluencia de dos planos, únicamente separados por cuestiones expositivas: uno estrictamente lingüístico, y otro, pragmático. En el primero, podría-

mos ubicar los resultados de *modos* de tratar el lenguaje heredado, que hicieron de la mística un *arte de hablar* (2006a, p. 122); en el segundo, las condiciones pragmáticas que aseguran –o más bien aseguraban– el funcionamiento de ese discurso –que posibilitaban su lectura– en clave mística. A partir del comentario de estos dos aspectos, se comprenderá mejor el porqué del carácter traslaticio de la poesía mística fijmaniana y de la extrañeza que generó a sus contemporáneos.

En lo que respecta al primer plano, Certau define las nuevas maneras de hablar como "prácticas traslativas", como "actividades metafóricas" que "desplazan", que "seducen y alteran las palabras" (2006a, p. 122), que alcanzan cierto ordenamiento, por un lado, en el marco de, por lo general, un diálogo o relato –autobiográfico, en el caso de algunos místicos–, "la construcción de itinerarios ficticios y/o normativos" (2006a, p. 123), entre otros procedimientos; y por el otro, a partir de "algunas teorías referenciales que, aunque se hallan fuera del ámbito de las prácticas a ordenar, juegan el papel de conjuntos coherentes de los que extraer principios, métodos y una terminología, preparada para adaptarlos" (2006a, p. 123). Estas referencias comunes, supuestas en las figuras narrativas anteriormente mencionadas, están inextricablemente ligadas a circunstancias históricas puntuales, lo que explica, al menos en parte, que, con su desaparición o mutación, el discurso místico como tal haya perdido su singularidad.

Siguiendo los *Apuntamientos* de Diego de Góngora, Certau sostiene que las "frases místicas" se distinguen menos por su estructura que por el procedimiento con el que se construyen. Las palabras, en este sentido, son los efectos de las prácticas que se ponen en juego y que definen, en última instancia, la mística. A propósito, el historiador afirma: "La ciencia mística no se constituye creando un cuerpo lingüístico coherente (es decir, un sistema científico), sino definiendo las operaciones legítimas (es decir, una formalización de las prácticas)" (2006a, p. 144). En este sentido, las prácticas eran estables y garantizaban la unidad de la ciencia mística, y las palabras eran "los efectos inestables y variables" (2006a, p. 144).

La unidad elemental del discurso místico es, para Certeau, un "tropo" –aunque ciertamente utiliza más "giro"–, esto es, una "figura" "o manera de hablar" por la que "una palabra se separa de su significación" (2006a, pp. 144-145)[283]. Pero tal separación

283. Las ideas que aquí glosamos del primer tomo de *La fábula mística*, ya habían sido expresadas germinalmente por Certeau en "Historia y mística", texto originalmente aparecido en 1972 y editado posteriormente por Luce Giard como el capítulo segundo de *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Allí ya subraya las dos características "revolucionarias" del discurso místico: primero, "una *espacialización* del lenguaje prevalece sobre la relación (que podría llamarse "vertical") del *verbum* con una *res*. El vínculo con el referente es un vínculo entre significantes, es decir, una organización del espacio lingüístico"; segundo, "ese lenguaje tiene como cosa propia una *estructura escindida*, desde el momento en que la separación entre dos términos necesarios pero contrarios uno con el otro es la única que permite la instauración de una expresión 'simbólica'" (2007, p. 60; las cursivas son del autor).

no se efectúa a partir de un orden de las cosas, como en la analogía clásica, sino a partir del oxímoron, tropo que combina no dos contarios –como la antífrasis–, sino dos términos de órdenes heterogéneos. Lo interesante de esta figura es que, como los "metasemas", señala un más allá que, sin embargo, no dice:

> Es un deíctico: muestra lo que no dice. La combinación de los dos términos suple la existencia de un tercero y lo presenta como ausente. Crea un agujero en el lenguaje. Talla en él el lugar de un indecible. Es un lenguaje que señala un no-lenguaje. También en este sentido, «perturba el léxico». En un mundo que se supone completamente escrito y hablado, y por lo tanto lexicalizable, abre el vacío de un innombrable, apunta una ausencia de correspondencia entre las cosas y las palabras (2006a, p. 145).

Se trata, en definitiva, de "seres lingüísticos extraños, cuyas dos mitades pertenecen a órdenes diferentes y cuya cabeza, invisible, habita otro espacio" (2006a, p. 145). No es el caso de un "monstruo" completamente nuevo, ya que sus dos componentes son conocidos, sino de uno que, por lo inusitado de su conformación, remite a una cosa otra, desconocida. De este modo, con Diego de Góngora, Certau caracteriza la unidad mínima del discurso místico, en primer lugar, como *escindida*, como un exceso: al no ser reductible a ninguno de los dos términos que la conforman ni al tercero, ausente, excede el lenguaje, señala. Por este motivo, la "frase mística" escapa en todo momento del enunciado ontológico, del poder decir, y se queda con la "palabra herida", aquella marcada por el afán de lo imposible. En segundo lugar, esta unidad es necesariamente "opaca", ya que atrae la atención sobre el significante en detrimento del significado: el signo ya no apunta a un referente, sino a la misma imposibilidad de tal acción, a la impotencia que lo vertebra. En este sentido, el adjetivo "místico" tiene un carácter metalingüístico, ya que señala el modo en el que debe entenderse el término al cual se aplica: impropio, opaco, secreto –recuérdese la etimología misma de la palabra– (2006a, p. 147). La tercera característica es "la indecencia", esto es, el exceso "léxico y estilístico: [a] una licencia gramatical, añade un efecto literario" (2006a, p. 147). Gramaticalmente, este "impudor" toma la forma de barbarismo o solecismo. Según Certeau, ellos señalan la superioridad del locutor por sobre lo que se dice: "la impetuosidad de una enunciación (o de una «inspiración») resquebraja el orden de los enunciados. El acto de decir produce un agujero en la corrección léxica o gramatical" (2006a, p. 148). En otras palabras, estas "licencias" serían la forma retórica de lo extraordinario inenarrable, oposición –entre performatividad, que ostenta la primacía, y competencia– de larga tradición, que se remonta a la "*insanitas*" paulina y a la "locura" platónica del *Ion*, y relaciona indecencia con inspiración. No debe entenderse entonces el desorden o exceso léxico como la marca lineal e indudable de una experiencia extraordinaria,

sino como parte de una estrategia de verosimilitud: "el barbarismo es un extremismo que pretende garantizar la inspiración mediante un exceso léxico. El mayor desorden gramatical hará creíble la presencia perturbadora de la más elevada palabra. Crea una verosimilitud" (2006a, p. 148).

El quinto rasgo que apunta Certeau, en consonancia con Diego de Góngora, son las desemejanzas bíblicas y corporales, que "autorizan" el "estilo místico". Por un lado, lo corporal, por su relación desigual con el espíritu, es la cifra más cercana de lo desemejante. Por el otro, la Biblia es la muestra más antigua y autorizada de la relación desemejante entre el lenguaje y lo Absoluto. Aquí cabe aclarar que aquello que los místicos recuperan, a partir de la exégesis de la patrística antigua, es una manera de hablar bíblica, no un contenido (2006a, p. 150).

La última característica descrita por Certeau es el sustituto del origen: al ser estricta y únicamente deícticas, las "frases místicas" señalan un Origen en pos del cual se deslizan perpetuamente sin poder asirlo jamás, y esa operación, esa tensión continua hacia Otro que da origen al discurso pero que nunca se halla en él, constituye su sustituto, el sustituto del origen exiliado del lenguaje. En este sentido, la palabra mística es "un artefacto del Silencio" (2006a, p. 152).

El siglo XVI y la primera mitad del XVII marcan la caída de los marcos referenciales que aseguraban las instituciones políticas y religiosas. Frente a esta aguda inestabilidad, a este "orden divino desmoronado, ilegible" (2006a, p. 156), surge, para los espirituales, la necesidad de fundar, aunque siguiendo los modelos totalizadores y unificadores que buscan reemplazar, nuevos lugares en los que "escuchar la Palabra que se ha vuelto inaudible en las instituciones corrompidas" (2006a, p. 156). En este contexto, resulta imprescindible "el gesto de distinguirse", de señalar la diferencia que constituyen los nuevos espacios. Para la mística, esta separación representa una doble contradicción, insuperable y estructurante a la vez: por un lado, su particularidad "se opone a la *universalidad* de la que pretende dar testimonio"; por el otro, "[t]ambién hay una contradicción entre la cuestión del *sujeto* individual y la del *absoluto* divino" (2006a, p. 157). Como disciplina que busca restaurar la fractura, la mística es, ante todo, un lenguaje que se impone como fin "un 'trabajo' de lo universal" (2006a, p. 158) desde lo particular. Por ello, "[s]u cuestión concierne esencialmente [a esta…] relación; pone en cuestión una teoría y una pragmática de la *comunicación*" (2006a, p. 158). Para designar este acto, Certeau apela a un término propio del misticismo español: "*conversar* (hablar 'con Dios', o 'con los otros'), equivalente del latín *colloquium*, que en la espiritualidad medieval denota a la vez la plegaria y el intercambio oral" (2006a, p. 158). Este diálogo, con la fragmentación del lenguaje divino, se halla roto. Los textos místicos "se producen a partir de esta carencia" (2006a, p. 159). Pero, al tiempo en que se percibe la "ausencia del Verbo", se erige una convicción, una fe,

una expectativa: la Palabra, como prometen las Escrituras, debe hablar. Con todo, "la espera topa con un hecho: lo que *debería* estar, falta" (2006a, p. 159), circunstancia que despierta la pregunta por la audición: ¿es que no habla o es que no podemos oírla? ¿Cómo reconocer esa lengua? Estas interrogaciones ilustran acabadamente la percepción de la brecha entre el decir humano y el divino[284].

En este marco, la mística aparece como una problemática de la enunciación; se pregunta por las condiciones que hacen posible el conocimiento del Otro en/por la palabra y se impone, consecuentemente, la instauración de un espacio:

> … la *enunciación* se distingue de la ordenación objetiva de los enunciados. Otorga su formalidad a la mística. De ahí la importancia que cobran la instauración de nuevo lugar que es el *yo*, los intercambios (*espirituales*) que ponen en marcha la comunicación a partir de la cuestión del sujeto, y todos los procedimientos retóricos o poéticos, susceptibles de organizar un campo propio de la alocución. Eso llamado "experiencia" connota este ámbito distinguiéndolo de los saberes constituidos. En el momento en que un espacio "utópico", instituido en los márgenes de una realidad histórica que se ha vuelto ilegible, ofrece una a razón nueva el no-lugar donde ejercer su capacidad de producir un mundo como texto y de hacer del propio texto la génesis de un mundo, se instaura al lado de los saberes un espacio místico que también es atópico, pero que ha sido creado por la agitación que provoca en el lenguaje el deseo del otro… (2006a, pp. 161-162).

Como se desprende de lo dicho, Certeau concibe la mística como una práctica que, al igual que los actos de habla, se "se distingue de la validez de los enunciados y plantea la cuestión de la efectuación oral y no de la de la verdad lógica de una proposición" (2006a, p. 162); su "verdad" es otra y depende no tanto del qué, sino del cómo —enunciación por sobre enunciado—. En este sentido, implica una serie de "puntos estratégicos": la relativización de la pertinencia de un saber anterior y la consecuente fundación de "una historicidad de la experiencia"; la preeminencia de la relación yo-tú por sobre el contenido "objetivo"; la institución de "una serie de *operaciones* contractuales recíprocas" entre los interlocutores que "sustituye la jerarquización de enunciados según su grado de validez" (2006a, p. 163); y la *dramatización de la alocución*, esto es, el privilegio de los elementos "indiciales", pragmáticos o subjetivos, de la lengua. De aquí se deduce que ese espacio atópico que es la "experiencia" en los textos místicos se define a partir del *ego*, "centro de la enunciación", y del tiempo *presente*, "fuente del tiempo" (2006a, p. 163): ya no se trata de construir enunciados que sean autorizados por la "verdad" que establece "la triple instancia de una Escritura, un Magisterio y una práctica creyente mayoritaria"; por el contrario, "[e]s cuestión de *tratar el lenguaje*

284. Véase el capítulo tres del segundo tomo de *The Mystic Fable*, "Shards of Speech" (2015, pp. 88-97).

común (el de todo el mundo o de 'no importa quién', y no el de disciplinas técnicas) en función de *su posibilidad de ser hablado*" (2006a, p. 163).

Como práctica del lenguaje, para Certeau, un texto místico se sostiene en distintos "dispositivos" que no tienen valor referencial o denominativo, sino que remiten a la "propia instancia del discurso" (2006a, p. 164). Tres son los "aparatos enunciativos" que estudia el pensador francés: el *volo*, "*corte* que sirve de condición previa al discurso y que instaura un contrato con los destinatarios"; el *yo*, *lugar* vacío de locución; y la *representación* de este lugar con una figura narrativa. Nos interesa detenernos con cierto detalle en los dos primeros.

Con el *volo*, Certeau se refiere a la "condición previa que haga posibles los 'contratos enunciativos' entre locutores". En un contexto de fragmentación lingüística, de "un lenguaje vuelto opaco, fragmentado, babélico, se hace necesario *producir* lo que hasta entonces se daba por supuesto, a saber, las bases preliminares comunes que permitían 'entenderse'" (2006a, p. 164). Se trata, entonces, entre los espirituales, de establecer una convención: "el discurso místico debe producir por sí mismo la condición de su funcionamiento como lenguaje que uno puede hablar o hablarse", la condición en que es posible una comunicación (2006a, p. 165). A esto Certeau lo denomina *política de la enunciación*. Como el arte de la retórica, esta política tiene por objeto "generar en el presente nuevas alianzas" (2006a, p. 166), es decir, construir lugares enunciativos desde los que sea "posible" *conversar*. Para instituir estos espacios dialogales, una primera condición aparece como esencial: el *volo*, "[u]n querer [que] constituye el *a priori* que el saber no puede proporcionar" (2006a, p. 166). Este

> [d]ebe ser presente (ninguna decisión ni ningún conocimiento pasados pueden dispensarlo), práctico (es un acto), concreto (aquí y ahora, compromete al "yo"), absoluto (sin restricciones). Sin ese "querer" no hay comunicación espiritual. Concierne a la categoría heideggeriana del "no sin". *Nicht ohne*. Todo depende, en primer lugar, de un *volo* propio de cada interlocutor. Es el umbral de toda palabra (2006a, p. 166).

Este concepto establece, entonces, una alianza: el discurso requiere de un cierto tipo de destinatario, aquel que está dispuesto a aceptar esta convención. No se trata, como en la apologética o la predicación, de provocar una adhesión a partir de un conocimiento admitido y aceptado. Contrariamente, "el *volo* es el *a priori*, y no el efecto del discurso" 2006a, p.166). El *volo* es, en este sentido, como escribían Eckhart (2013, pp. 124-125) y Surin (1963, pp. 28-31), un verbo performativo, presente. Implica una entrega absoluta, desligada de toda determinación, "una resolución de apostarlo todo a Dios" (2006a, p. 166), y define quién es apto para producir y/o entender el discurso místico. Este acto, "desapego", "liberación", corta: "Es un punto de partida. La nitidez

de este corte instaura a la vez una 'región' diferente y un estilo —una manera de caminar o de hablar en esa región—" (2006a, p. 167). Los textos místicos son, así, "inertes" si no son sostenidos por el *volo* de los lectores, pero esta condición previa

> … no concierne a una verdad asumida (por ejemplo, que Dios existe o que el Evangelio dice la verdad), ni a una definición relativa al estatuto del texto (por ejemplo, considerarlo como una fábula, una historia real, una obra filosófica o un corpus emanado de una autoridad. La condición previa es un acto heterogéneo a los discursos, va a producirlos —o a hacerlos funcionar— como discursos místicos. Es un fuera-del-texto. […]. Hay, pues, una contradicción entre estos discursos y la condición previa que exigen al lector. El *volo* es a la vez su punto de partida y su punto de desaparición. Esta paradoja actúa de maneras diversas. Por ejemplo, con el "yo quiero (todo, nada, Dios)", los discursos postulan, para ser leídos, una demanda que no pueden satisfacer; hacen de la decepción del lector el modo en que el texto debe ser practicado (2006a, p. 167).

Ente las características que Certeau postula del *volo*, la primera es la de ser un verbo modal, es decir, uno que "señala la implicación del locutor en su enunciado" (2006a, p. 168). Como en las disciplinas científicas, que se definen a partir de un consenso sobre ciertos principios y postulados, en la mística, el querer instaura un saber. Pero el saber místico es de un tipo particular, ya que su querer no puede aislar su objeto —*quiero* todo, nada, *no quiero* sino a Dios— ni admite más tiempo que el presente. Esta ausencia de objeto e independencia temporal hacen del *volo* un querer desorbitado, inestable, que puede transformarse en su contrario —(*no*) *querer nada*— y que tiene directa repercusión sobre el sujeto: al quedar abolido el complemento, "el verbo no está 'ligado a nada' ni es apropiable por nadie" (2006a, p. 169).

El *volo* es solo el primero de una serie de verbos modales que estructuran el discurso místico: de ese querer iniciático, procede luego —he aquí la segunda característica— un poder. Este movimiento se denomina, según la literatura espiritual de la época, "intención" (2006a, p. 170), tránsito espontáneo y atópico que remite a la "interioridad", es decir, a aquello que depende de uno, "[r]egión del querer 'puro' (*psilos*, desnudo, simple), sin mezcla de circunstancias que no provienen de él" (2006a, p. 171). De este modo, el *volo* aparece, axiomáticamente, como

> … el acto que liga instantáneamente el extremo desconocido del origen (una *voluntas*) al extremo incierto del fin ("todo", "nada", etc.). Convergencia de estos dos extremos, presente sin duración, este acto recorre de un salto todo el itinerario del que el discurso distinguirá las etapas y definirá las instancias. Ofrece su esquema formal. Establece su modelo atópico y al mismo tiempo su condición de posibilidad: una decisión "interior" (2006a, p. 172).

Como querer que es poder, el *volo* es comparable a los actos performativos que postula J. L. Austin (*Cómo hacer cosas con palabras*), aquellos que realizan lo que dicen, y, dentro de esta categoría, específicamente, pertenece a los "compromisorios". No obstante, a diferencia de ellos, la "felicidad" o "fracaso" en lo que respecta al funcionamiento del *volo* no depende de que se cumplan una serie de convenciones sociales, sino de todo lo contrario: precisa de la eliminación de toda circunstancia. Es performativo en cuanto instaura un lugar —el de sujeto, y más propiamente, sujeto del querer— y establece la autonomía de una interioridad, pero "se ausenta de todo contrato salvo de aquel, inmediato, de una relación de uno consigo mismo bajo la modalidad de lo indeterminado (sin objeto), de lo 'sin fondo' (*Gruntlôs*), de lo 'sin nombre' (*Namelôs*), es decir, de lo desconocido" (2006a, p. 173). Así, el *yo*, sustituto del *volo* en el discurso, aparece como lugar vacío, como "agujero en el lenguaje", como éxtasis.

Por todo lo dicho, el *volo* permite una palabra y una audición místicas:

> Delimitando un 'interior', el *volo* restaura la posibilidad de entenderse o de 'sim-bolizar' en nombre de la palabra que viene de *allí*. Da *lugar* al *sujeto hablante*. No se trata tanto de un 'querer decir', como del querer del que nace o puede nacer un decir […]. En el umbral del discurso místico, un 'lugar otro' se esculpe sobre el lenguaje… (2006a, p. 175).

Con todo, por su misma naturaleza, el *volo* no garantiza una "verdad", ya que

> no instaura, a la manera del *cogito* cartesiano, un campo para proposiciones claras y distintas a las que atribuir un valor de verdad. Lejos de constituir un 'propio', comporta una metaforización general del lenguaje en nombre de algo que no depende de él y que va a trazarse en él (2006a, p. 175).

De este modo, el entendimiento entre interlocutores no depende del consenso sobre una verdad admitida, sino de la aceptación de una determinada utilización del lenguaje como "la metáfora de sujetos hablantes" (2006a, p. 176). Como "trabajo de lo 'interior' en el lenguaje", el discurso místico no ahuyenta la mentira, sino que la supone[285].

285. Aclara Certeau a propósito: "… el *volo* no instaura, a la manera del *cogito* cartesiano, un campo para proposiciones claras y distintas a las que atribuir un valor de verdad. Lejos de constituir un «propio», comporta una metaforización general del lenguaje en nombre de algo que no depende de él y que va a trazarse en él. En lugar de suponer que *hay una parte de mentira* y que localizándola y expulsándola se puede restaurar una verdad (¿una inocencia?) del lenguaje, el presupuesto místico establece un acto que conduce a utilizar *todo el lenguaje como mentiroso.* A partir del *volo*, todo enunciado «miente» con respecto a lo que se dice sin decirlo. Si hay entendimiento entre interlocutores, este no se basa en una verdad admitida, sino en una manera de hacer o de hablar que practica el lenguaje como una interminable engañifa de la intención" (2006a, pp. 175-176).

El sujeto espiritual, dice Certeau, "[n]ace de un exilio", de un corte, es decir, constituye una figura de origen y destino inciertos. Sus palabras —o las que él se atribuye—, al mismo tiempo, no dicen sino una imposibilidad. Pero si este hecho es común a toda la literatura mística, los modos en que cada espiritual *funda* el lugar desde el que habla varían de un tiempo a otro; al no estar acreditado por autoridad alguna —si bien se sirven de autoridades—, el lugar desde el que *hablan* debe *autorizar* su palabra: "Solo lo autoriza el hecho de ser el lugar de esta enunciación 'inspirada', también designada con el término 'experiencia'" (2006a, p. 178). En este sentido, el *yo* aparece como el índice de ese lugar atópico que se erige textualmente como pilar del decir, como inicio, apertura. El prólogo místico será, en los siglos XVI y XVII, el sitio que busque legitimar o justificar aquello que le sigue: el texto debe hacer creíble lo que lo fundamenta, necesita "mostrar que realmente se encuentra en el lugar desde el que se supone que habla" (2006a, p. 180). Pero además de esta tarea, el discurso místico, desde un lugar *distinto* que el de la "enseñanza magisterial" debe dar cuenta del *mismo* Dios: debe asegurar su *diferencia* a la vez que su igualdad, en el sentido de que, en ambos discursos, hablaría el mismo Espíritu. Lo más usual, sin embargo, es que la mística descuide uno de estos objetivos. Con todo, "… el prefacio debe […] fijar la *posición* del conjunto en una geografía de géneros literarios y contratos con los lectores"; está, en definitiva, "[d]estinado a indicar y a hacer creíble el lugar *desde* el que el texto pretende hablar" (2006a, p. 181). Por esto mismo, el prólogo místico se asemeja a la oración: supone una expectación del lector del modo en que la plegaria cuenta con la escucha de Dios, aunque nunca se tiene la certeza de Su presencia. Al analizar el prefacio inédito de *La Science expérimentale* (1663), de Jean-Joseph Surin, Certeau concluye:

> Cuando la autonomía del "interior", explicitada por el *volo*, se inscribe en el lenguaje con un *yo* locutor, aparece *ligada* a lo que no es. El *yo* no es un propio. Su posibilidad de hablar depende, como en el niño, de una palabra que le antecede y de una espera que él postula. La estrategia textual que distribuye y jerarquiza los lugares del decir (los apóstoles, el autor, los destinatarios, etc.) desemboca finalmente en este punto de fuga, el *yo*, donde eso no habla si no es en nombre del otro. […]. En la posición fuerte del texto, el *yo* es una especie de lapsus; se contenta con representar al que habla o con sustituir a eso que hace hablar. No puede sino "ocupar el lugar" que otros construyen, ese lugar que ha fundado la enunciación pasada de los apóstoles y/o aquella que abre la escucha "atenta" de los creyentes. Bajo estas dos formas (que remiten por sí mismas a la Voz divina), habla en el lugar del otro, en lugar del otro (2006a, p. 187).

Ante la percepción de que el mundo ya no es *hablado* por Dios, el místico no ceja en su fe y redobla la apuesta por la Palabra: cuando esta se vuelve inaudible, reemplaza

el *Yo* divino inasible por su propio *yo*, que se vuelve así representación de la falta, de un lugar que no puede llenar. El *yo*, entonces, toma a su cargo la función enunciativa, pero en nombre del Otro. Para hacerlo, se fragua un *espacio* de expresión, uno que se corresponde con lo que era el mundo para el decir divino: "Una ficción de mundo será el lugar en el que se producirá una ficción del sujeto hablante —si por 'ficción' entendemos lo que sustituye (provisionalmente) y representa (contradictoriamente)— al cosmos que servía de lenguaje al Hablar creador" (2006a, p. 188). Este espacio representa un 'teatro del interior', es decir, un sitio en el que se inscriben los movimientos de la interioridad indecible, de eso que Teresa de Ávila llamó, en sus *Moradas del Castillo interior*, *el alma* (2003, p. 542), nacida del Otro, pero separada del Él. En la literatura de la santa española, esta ficción de lugar tendrá forma de *castillo-cristal*.

En síntesis, para Certeau, la mística, tal como se formaliza en los siglos XVI y XVII, es un modo particular de practicar el lenguaje, uno cuya forma está estructurada y determinada por el deseo de un Otro ausente, que es su fundamento imposible, y por el consecuente vacío que este provoca a nivel textual: se trata del deseo de un objeto inasible e indefinible (Dios o, lo que es igual, todo, nada) que nace de un espacio igualmente imprecisable, atópico (la interioridad, el alma). Esta impotencia toma en la letra la forma de un *yo*, que reemplaza transitoria e imperfectamente el lugar del Locutor divino y que, al mismo tiempo, señala un "agujero": no identifica, señala un más allá indecible. Un deseo absoluto, el *volo*, sirve como punto de partida —y de retorno: condición de producción y de recepción— del discurso místico, y el *yo* es su trasunto textual.

El concepto del *volo* certeauniano, en la medida en que implica una especial disposición del lector, remite de algún modo, salvando las obvias diferencias disciplinarias –del psicoanálisis lacaniano a la pragmática–, a la idea de "pacto", que juzgamos de suma utilidad para comprender el porqué de las interpretaciones autobiográficas imperantes aún en lo que hace a la literatura catalogada como "mística". Proponemos, entonces, un breve repaso de las ideas de Philippe Lejeune a propósito del pacto autiobiográfico, las críticas que a este se le han formulado desde el posestructuralismo y las conciliaciones posibles.

En uno de sus primeros libros, *El pacto autobiográfico* (1975), Lejeune incluyó un capítulo homónimo que abrió el debate teórico sobre los criterios de definición de un género —o un espacio, según se quiera— tan esquivo como la autobiografía[286]. El francés afirma que lo que hace de un texto una auténtica autobiografía —aquello que lo diferencia de, por ejemplo, una novela— es la identidad —tácita o patente— del nombre de autor, narrador y personaje (64). Tal identidad es, en efecto, un pacto que

286. Allí Lejeune definía la autobiografía como un "*Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad*" (1994, p. 50; la cursiva es del autor).

el autor establece con el lector para guiarlo en la interpretación, necesariamente referencial, del contenido del texto (1994, pp. 76-77). Pero lo que importa, de acuerdo con Lejeune, no es que los datos asentados por el autor en la autobiografía sean efectivamente verdaderos, sino que se sostenga el *pacto referencial* (1994, p. 86). Mas, si bien el pacto no implica la verdad de los hechos narrados, sí supone, a modo de axioma, la sinceridad —la buena fe— del enunciador: "El hecho de que *nosotros* juzguemos que el parecido [entre el *modelo*, 'lo real al que el enunciado quiere parecerse' (1994, p. 77)] no está logrado se convierte en algo secundario en el momento en que estamos seguros de que se ha intentado conseguirlo" (1994, p. 80).

A poco de publicado, el trabajo de Lejeune suscitó múltiples reparos desde la línea que la crítica ha denominado deconstruccionista. Entre los primeros en salir al encuentro para cuestionar la misma posibilidad de identidad autor-narrador-personaje, estaban Roland Barthes, Jacques Derrida y Paul de Man. De acuerdo con el belga, por su carácter textual, y por la retoricidad que el lenguaje impone, no hay diferencia alguna entre una autobiografía y, por ejemplo, una novela. La pretensión de la primera de ser la expresión de un *sujeto* que la precede no es más que una quimera, ya que él mismo —el *yo* autobiográfico— no es más que un tropo que existe por y en el lenguaje. El contenido referencial de la autobiografía es solo una ilusión, un efecto de lenguaje:

> En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador (De Man, 1991, p. 118).

Pero Lejeune no cedería en sus convicciones. En su trabajo "El pacto autobiográfico (bis)" (1982) acentúa aún más su postura. Allí, luego de ensayar una tibia rectificación sobre aspectos más bien metodológicos, afirma con absoluta claridad:

> Creo que uno se puede comprometer a decir la verdad; creo en la transparencia del lenguaje, y en la existencia de un sujeto total que se expresa a través de él; creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad [...]; creo que cuando digo 'yo' soy yo quien habla (1994, p. 141).

Pero inmediatamente aclara: "Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto completamente realizado es una utopía. Por muy imposible que resulte la autobiografía, ella no le impide en absoluto existir" (1994, p. 142).

De este modo, Lejeune refuerza el carácter pragmático de su concepción de la autobiografía: no se trata de que un sujeto constituido fuera del texto consiga plasmar su vida por medio de la escritura, sino de que el lector crea que lo hace e interprete el texto

en clave referencial. En este punto, teóricos como Villanueva[287] y Cabo Aseguinolaza[288] primero, y Pozuelo Yvancos después, han demostrado que las teorías decontruccionistas y la de Lejeune no son irreconciliables; de hecho, ni siquiera se oponen, ya que no atañen a los mismos órdenes. El crítico murciano afirma en *De la autobiografía*:

> Que el yo autobiográfico sea una construcción discursiva —en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, especialmente su narratividad y el orden seleccionador que la memoria introduce, y de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad*— no empece [sic] que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída, y de hecho lo sea tantas veces así, como un discurso con atributos de verdad. Como un discurso en la frontera de la ficción, pero marcando su diferencia con esta. Una frontera, claro está, convencional, como todas las fronteras, que separa artificialmente un territorio que como territorio será acaso uniformemente ficcional, pero que es línea fronteriza que, en efecto, actúa en la sociedad —y ha actuado— al entenderse en su producción y recepción como discurso distinto, específico y autentificador (2006, p. 43).

Si nos hemos detenido en estas consideraciones sobre la autobiografía, tipo textual que se define por un modo de lectura y no únicamente por una estructura intrínseca, es porque creemos que los debates que ha suscitado desde principios de los años setenta pueden iluminar lo que sucede con la literatura mística, sobre cuyo costado estrictamente literario, quizá merced a la "custodia" que ejercieron y ejercen las instituciones religiosas, no se ha problematizado lo suficiente. Consideramos que la extrañeza que generan aún los textos que se asemejan a la mística propiamente dicha responde a la pérdida de las condiciones que, entre los siglos XIII y XVII, hicieron posible algo que, tentativamente, podríamos llamar "pacto místico", esto es, un contrato de un tipo particular, que implicaba el aceptar que el hablante –al que, aun en la ausencia de identidad nominal, se lo hermanaba necesariamente con el autor empírico– había tenido una experiencia de comunicación con la divinidad y que esta podía adivinarse en los

287. Dice Villanueva en "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía": "la autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir sino crear su yo; pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto, una lectura intencionadamente realista" (1993, p. 28).

288. En "Autor y autobiografía", Cabo Aseguinolaza habla de la "doble agencialidad" de la autobiografía como texto literario: "En la autobiografía, del mismo modo que en cualquier otro texto que admita la consideración de literario, pueden distinguirse al menos dos actos diferentes: uno, complejo, realizado efectivamente en el ámbito de una pragmática externa, y otro construido, cuya virtualidad es textual. Frecuentemente, y más en el caso de la autobiografía, uno de ellos tiende a ocultarse tras el otro. A veces es el primero el que se impone, y entonces la autobiografía se entiende de una manera puramente documental o testimonia. En otras ocasiones ocurre lo contrario, y es el acto construido el que ocupa la atención: el resultado es el juego plenamente literario de algunos textos" (1993, p. 137).

símbolos que poblaban los textos[289]. Con el Iluminismo, se produjo la caída de la mística como modo de decir, pero también como modo de leer, es decir, de ese "contrato" que rubricaban los lectores frente a las creaciones de, por ejemplo, San Juan de la Cruz. Probablemente por eso las interpretaciones de la lírica fijmaniana –y toda aquella que, en un sentido traslaticio, se considera actualmente "mística"– en términos referenciales son, para los estudios literarios, difícilmente sustentables. El discurso lírico, como el resto de los discursos literarios, es, por su génesis, por la diferencia ontológica entre hablante empírico y literario, necesariamente ficcional[290], lo que no quita que pueda

289. En el ámbito de los estudios teóricos sobre poesía, resulta de notable interés la propuesta de "pacto lírico" desarrollada por Antonio Rodriguez en *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective* (2003, especialmente los capítulos 1, "Qu'est-ce q'un pacte discursif?", y 2, "Le pacte lyrique") y, en el contexto local, por Víctor Gustavo Zonana. Siguiendo al teórico suizo, este explica: "el pacto discursivo establece un acuerdo entre escritor y lector en cuanto a intenciones en función de experiencias típicas […]. En la medida en que el pacto presupone el establecimiento y la aceptación de pautas implica asimismo objetivos, obligaciones y sanciones. Si se falta a las condiciones del pacto se corren los siguientes riesgos: una falta de comprensión parcial o total; el fracaso del efecto esperado. Los términos del contrato pueden ser renovados incesantemente. Los pactos discursivos de la literatura se construyen sobre la base de contratos implícitos (Rodriguez, 2006). Se adquieren a través de experiencias de lectura mediadas institucionalmente (escuelas, bibliotecas, academias, grupos o movimientos literarios, etc.)" (2008, p. 38). Y más adelante agrega que el "efecto global del pacto lírico consiste en hacer sentir y re-experimentar [… las] disposiciones afectivas del sujeto con el mundo, los otros y lo otro", lo que se logra mediante tres formantes: primero, la formación subjetiva, que "permite la atribución de esa experiencia dicha en el poema a una voz específica o a uno o varios sujetos o a un aire empático sin sujeto explícito, pero figurado" (2008, p. 39); segundo, la formación sensible, que "da una encarnación material a la voz de la enunciación, a través del juego entre la organización de los espacios en blanco y la materia gráfica, el ritmo, los metros empleados, los recursos fónicos, la rima" (2008, p. 39); y tercero, la formación semántico referencial, que "promueve un efecto de evocación a través predicaciones que remiten a la vez al texto mismo en su conformación (a través del espesor adquirido mediante la formación sensible) y al mundo mediante una referencialidad metafórica o 'desdoblada'" (2008, p. 40). Así, "[e]stos tres formantes dan orientaciones de sentido y permiten al lector, mediante un trabajo de configuración interpretativa, reconocer la(s) disposición(es) afectiva(s) general(es) que sustenta(n) el poema" (2008, p. 40).

290. Dejamos asentada así nuestra postura en relación con el debate sobre la ficcionalidad o no del discurso

leerse, eventualmente, en un sentido referencial, (auto)biográfico o místico. En otras palabras, la ficcionalidad genética de la lírica no impide que esta sea la creación de un autor empírico, pero sí que se lea linealmente como el resultado y/o la muestra de su intención o conciencia.

lírico y sobre quién habla en el poema. Por no ser estrictamente objeto del presente trabajo y por la extensión que comportaría, no reproducimos aquí los avatares de estas disputas teóricas aún vigentes. Remitimos, para eso, a, entre otros, *Teoría del poema. La enunciación lírica* (1998), editado por Germán Gullón y Fernando Cabo Aseguinolaza (especialmente, a los trabajos de este último, de Ángel Abuín González, de Dominique Combe y de José María Pozuelo Yvancos, de quien también subrayamos el artículo "Lírica y ficción"); a *La recepción del poema. Pragmática del texto poético* (1999), de José María Paz Gago; a "Ficción y dicción en el poema" (2008), de Sultana Wahnón, y, del ámbito argentino, a los libros de Laura Scarano *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria* (2000), *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia* (2007) y *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (estudio y antología)* (2014).

II. El Umbral del Proyecto: los *Versos de juventud*

I. Introducción

En una serie de cartas que, alrededor de 1923, Jacobo Fijman, entonces en Montevideo, envió a Carlos M. Günberg, editor de la revista judía porteña *Vida Nuestra*, el poeta, a la vez que subraya sus penurias económicas[291], destaca lo valioso y singular de su incipiente obra, propia de otro tiempo y marginal respecto del canon literario de entonces. En una misiva probablemente fechada entre abril y agosto de aquel año, dice: "Tengo en mí la forma, el soplo de una poesía muy mía. Pero tengo que limpiar lo hecho, suprimir, ordenar, darle una construcción definitiva" (citado en Toker, 2002, p. 62). En otra, enviada en agosto, le recrimina a Grünberg la atención prestada a otros literatos, "figuras decorativas y perfectamente inmorales, a pesar de sus blasones (frases, dinero o insensibilidad)", en detrimento del propio Fijman: "Yo tengo el alba de oro, ellos, no" (citado en Toker, 2002, p. 63). Por fin, una esquela posterior a agosto enfatiza, con una cita literaria, la idea de que la marginalidad está necesariamente asociada al arte elevado:

> he hecho vida intensísima de estudio y de producción. Se ha cumplido en un todo el precepto emersoniano de 'que el hombre odiado por los hombres es amado por los dioses'. Ya sabes que yo no miento. Pero no tengo 'argent' para editar mi obra (citado en Toker, 2002, p. 64).

Lo cierto es que recién tres años después Fijman conseguiría publicar *Molino rojo*. Con todo, como queda dicho, para entonces el poeta había compuesto, al menos, veintiuna piezas, que envió a Grünberg, quien seleccionó cuatro para su publicación. Las diecisiete restantes quedaron en poder del editor y permanecieron inéditas hasta que Eliahu Toker, quien preparaba un libro sobre la vida del autor de *Las cámaras del rey*, dio con ellas —y con las cartas aludidas— y las dio a conocer, setenta y nueve años después, en *Hispamérica*.

La referida correspondencia revela hasta qué punto el poeta ponderaba la originalidad de su propia obra y el hecho de que esta respondiera a principios artísticos distintos de los imperantes en su tiempo. Si bien esto puede constatarse tanto en *Molino*

291. Dice, por ejemplo, haber perdido el trabajo que tenía en una casa editorial ("reeditor García", citado en Toker, 2002, p. 62) donde él mismo se había recomendado —"No soy esclavo. Esto es no tengo empleo. No me importa, porque mis pies sienten la frialdad del mármol" (citado en Toker, 2002, p. 64)— y haber enviado una de las cartas con un sobre encontrado en la calle.

rojo como, principalmente, en los dos poemarios posteriores, en sus *Versos de juventud* —de acuerdo con el marbete utilizado por Alberto A. Arias en su edición de la poesía fijmaniana—, no obstante, se advierte el influjo —desigual, por cierto— de la estética modernista. Este hecho, poco estudiado hasta ahora, pone de manifiesto, según creemos, que el deseo del Otro, que en estos poemas tempranos ya se advierte —principal, pero no excluyente—, no pasa de ser todavía una inquietud: no *hiere*, como sucederá en los últimos dos libros, el lenguaje poético. Es por ello que hemos caracterizado estos poemas tempranos como el umbral del proyecto, la etapa exploratoria, que continuará —en otro registro— en *Molino rojo*: se trata de los primeros ejercicios en busca de un modo de decir propio. Notablemente menos logradas que las que les seguirán, estas piezas son, por este mismo hecho, la muestra más acabada de que a Fijman le resultó restrictiva la estética modernista de su tiempo para dar forma al incipiente deseo del Otro, y el porqué del temprano abandono de esos escarceos en pos de un lenguaje "místico" cuyo lugar será el margen.

II. Remedos Modernistas

A diferencia de lo que sucede en los tres libros publicados, los poemas tempranos responden a esquemas métricos y rimados que remedan, más por el procedimiento renovador que por una estructura fija, los del modernismo: como bien señala José Domínguez Caparrós, este movimiento no solo recupera metros populares y cultos antiguos de distintas tradiciones, sino que, más importante aún, los renueva y flexibiliza (1999, p. 186). En los *Versos de juventud*, predominan las agrupaciones de cuartetos —eventualmente, serventesios— endecasílabos polirrítmicos casi siempre con rima consonante[292] ("Resurrección", "Hermana luz", "El sentido cardinal", "El milagro harmonioso", "Negación", "La muerta", "Montaña", "Caminante", "Lujuria", "Estancias graves", "Raíz"), que también aparecen alternados con heptasílabos o eneasílabos ("Los tejedores", "Impresión", "Mar", "Jardín de invierno"), a veces rematados por unos pareados ("El sentido trágico", "Paisajes", "Noche de sábado en El Bajo"). También aparecen estrofas de cuatro versos pentasílabos con rima consonante ("Lamento indio"), de versos octosílabos y hexasílabos ("La buena soledad") y aun una suerte de soneto con una atípica distribución de las rimas[293] ("*En muy añeja fabla castellana…*"). No obstante la preponderancia del endecasílabo, la variedad de metros empleados por Fijman parece apuntar, como en general en

292. Las rimas asonantes, por lo general, responden a la presencia de diptongos. Por ejemplo, en "Impresión", hallamos: "No sé por qué, con este c*ie*lo / Azul, ser*e*no / Brotar de nuevo en mí siento un anh*e*lo / De vivir más aun y ser más b*ue*no" (vv. 1-4, 2005a, p. 43). Y en la novena estrofa de "Noche del sábado en El Bajo", tenemos: "Y sus voces, macabras, de lam*e*nto, / Llamando a fornicar a los que pasan, / Me dañan. Y a los que sus carnes tasan, / Daría a la impiedad de un lobo hambr*ie*nto" (vv. 31-34, 55).

293. ABBA / CDDC / EFE / GFG.

el modernismo, a la búsqueda de la novedad expresiva, de una musicalidad distinta y personal. Con todo, la lírica fijmaniana alcanzará su máximo de concentración e intensidad cuando rompa con los metros y, fundamentalmente, con la rima consonante, y responda a una cadencia distinta, más cercana a la salmodia.

En lo que se refiere al imaginario modernista, en una reseña titulada "Rara fiesta de visiones", Arancet Ruda subraya

> algunas notorias señas de afinidad […], como la inscripción de 'harmonioso' con h-, o la enunciación de sintagmas del estilo de 'rara fiesta de visiones' ('Mar'), o 'de raras melodías' ('El milagro harmonioso'), que anteponen este adjetivo tan rubendariano para destacar valorativamente lo inusual (2005, p. 120).

Aunque esto es cierto, creemos que donde más claramente se advierte el influjo léxico del modernismo es en los poemas descriptivos de corte impresionista, vertebrados por las imágenes cromáticas y sinestésicas, que, en piezas como "La muerta", alcanzan un preciosismo similar al de la temprana producción del autor de *Azul*:

> Fiesta de constelaciones y aromas,
> De místicos jardines.
> Un sollozar de lánguidos violines
> Velan tu paso cuando en mí te asomas…
>
> Mi pobre muerta! vibra tu blancura
> —Aromas, melodías, luz de astro—.
> Pasas cual una forma de alabastro
> Rozándome, afinada de ternura.
>
> Ah! la muerte no todo lo aniquila!
> Es como un velo de sagradas cosas.
> Un sendero de estrellas y de rosas,
> Todo él azul, azul cual tu pupila.
>
> En la hora de la muerte, dulce hermana,
> Del tránsito supremo hacia la aurora,
> Te ofrecerás a mi alma en esa hora
> O serás sólo una visión lejana? (2005a, p. 47).

Fijman no abandonará en lo sucesivo ni las sinestesias ni las imágenes cromáticas; en efecto, la luz y sus variantes serán motivos recurrentes y positivamente connotados en toda su producción lírica. Pero difícilmente se encuentren, fuera de los poemas tempranos, versos como los anteriores, de un acendrado sensualismo que subraya la

incompletitud: hay "sollozos", pero no llantos; hay violines que tocan, pero son "lánguidos"; hay un "roce", pero no un contacto contundente; hay una "ternura", pero "afinada" —que puede leerse o bien como eufónica, o bien como adelgazada—; hay una sospecha de "visión lejana"; la imagen no aparece, sino que "se asoma"; la "pobre muerta" pasa —sin quedarse— "cual una forma de alabastro", es decir, blanca, traslúcida. En vista de la lectura de algunos de los demás *Versos de juventud*, es posible pensar que esa etérea "dulce hermana" a la que el hablante se dirige sea, en efecto, la luz divina.

III. La Inquietud por el Otro

Como queda dicho, los *Versos de juventud* marcan el primer registro del tema del deseo de lo trascendente en la producción de Fijman; pero, a diferencia de lo que sucede en *Hecho de estampas* y *Estrella de la mañana*, en este conjunto, si bien predomina, no es directriz, ya que alterna con otros temas, rasgo que todavía puede verse en *Molino rojo*. Sin embargo, esta sorprendente continuidad —aunque todavía no pase de ser una inquietud— permite caracterizar los poemas tempranos como el "umbral" del proyecto fijmaniano.

Dentro del grupo mayoritario, el de poemas en los está tematizado el deseo de lo Otro, hay algunos cuyo tono es celebratorio. En ellos, el hablante lírico, que adopta la forma de un "yo", pondera la obra divina y manifiesta sus anhelos de Absoluto. En "La buena soledad" nos encontramos, ya desde el título, con una valoración positiva de tal estado, percibido como espacio de meditación y de cercanía con Dios:

> Oh! mi soledad es buena,
> Religiosa,
> Clara, luminosa,
> De harmonía plena.
> …
> Y clama en mi corazón
> Un ansia de Dios
> …
> Y siento en mi soledad
> Brotar anhelos de ser,
> Como en un lejano Ayer,
> Todo santidad (vv. 1-4, 9-10 y 13-16, 2005a, p. 35).

Aquí aparece un pasado distante e indeterminado asociado a una "santidad" —una suerte de edad edénica— que aflora, con esa "ansia de Dios" y esos "anhelos de ser", en la soledad del hablante, circunstancia positivamente connotada que es presentada como requisito necesario para la trascendencia. También, en "El sentido cardinal",

la condición solitaria es propicia para la reflexión del hablante acerca de su ser como criatura divina:

> En mi soledad, cantan mis sentidos
> El cardinal sentido de la vida,
> …
> Alegría de instintos! Yo medito
> Que, cual zumo de Dios, tengo en mí mismo
> Sabor y olor a huertos de infinito (vv. 1-2 y 6-8, 2005a, p. 38).

Esta misma idea del hombre como "zumo" divino, es decir, como hechura de Dios que lleva en sí "sabor y olor a huertos de infinito" y que está destinada a trascender, se repite en "Raíz", en la que el hablante –quien se dirige a un destinatario indeterminado que podría pensarse como el resto de la humanidad– destaca su condición híbrida de hombre llamado a la nueva vida:

> Mi raíz está en Dios, como la tuya;
> Mas tú no estás en Él, el Absoluto.
> Yo desdoblo mi ser, fruto por fruto,
> Hacia Él, sin que caiga mi alma, que lo arrulla.
>
> Y soy yo mismo, santidad, locura,
> Vaso que se desborda y que, aun pequeño,
> Es un milagro de pureza y sueño,
> Paisaje y vibración, canto y dulzura (2005a, p. 53).

La sensualidad asociada a lo trascendente e infinito es evidente: es algo que se huele, que se degusta, y que es posible adivinar en lo natural. Asimismo, el "yo" se confiesa, a la vez, como "santidad" y "locura", esto es, como una naturaleza dual, en parte humana y en parte divina, "vaso pequeño" pero "milagroso" que se encamina —se "desdobla"—, "fruto por fruto" —nuevamente, lo sensual—, hacia Dios. También en "Estancias graves" aparece la idea de que la realización del ser del hablante —y del hombre en general— implica necesariamente el nacimiento a la vida ultraterrena:

> Bienhaya el surco santo que recoja mis granos!
> Oh harmoniosas eras de su florecimiento!
> Bienhaya por las almas en ese alumbramiento
> De prometidos frutos sobrehumanos!" (vv. 5-8, 2005a, p. 52).

Esa "harmonía" aparece, asimismo, asociada a la naturaleza que rodea al "yo", percibida como milagro en el que Dios manifiesta su presencia. Claro ejemplo resulta "El

milagro harmonioso":

> Ah milagro harmonioso del paisaje
> Que a mi paso me da la bienvenida!
> …
> Oh resurrección santa de las cosas
> En esas mis mañanas luminosas
> …
> Yo vi brotar; nacer he presentido
> Los árboles, hermanos de los tristes,
> Y comprendí, Señor, por qué tú existes,
> Y amé cual puede amar un elegido (vv. 1-2, 10-11 y 13-16, 2005a, p. 39).

La naturaleza como signo de la perfección de Dios y, por tanto, como causa de alegría y celebración; motivo que se reitera en "Impresión":

> No sé por qué, con este cielo
> Azul, sereno,
> Brotar de nuevo en mí siento un anhelo
> De vivir más aun y ser más bueno (vv. 1-4, 2005a, p. 43).

Dentro de todas las manifestaciones de la naturaleza, probablemente la más ponderada sea la luz. En "Resurrección", es señal sobrenatural de la nueva vida:

> Esta luz, esta forma que no es mía,
> …
> La hermana luz, la hermana forma canta,
> Canta, anuncia, cual buena nueva santa,
> La resurrección de la belleza (vv. 1 y 6-8, 2005a, p. 36).

Ese carácter divino de la "hermana luz" es subrayado en el poema homónimo:

> Hermana luz: cual yo, tú eres anciana
> Y has dormido muy lejos de este limo
> En que la flor, la carne y el racimo
> Gozan y mueren sin tener mañana (vv. 5-8, 2005a, p. 37).

Del mismo modo, en "Paisajes", la luz es percibida por el hablante como presencia y promesa divina y motivo de regocijo:

> Toda la luz me ampara en su dulzura;

Así la siento, así la veo;
Hoy canta para mí y en ella creo,
Y mi vida interior es menos dura.
…
Y aunque la vida es dolorosa y triste
quiero vivirla por la luz que existe (vv. 1-4 y 9-10, 2005a, p. 45).

Otro grupo de piezas está caracterizado por la connotación positiva de la muerte, concebida como nuevo nacimiento, y las apelaciones a Dios para que procure ese don. Así, en "Negación", hallamos el encabezado "Señor:" y luego tres cuartetos endecasílabos que culminan con los versos:

Tú, que todo lo puedes, tú, el más fuerte
Vuélveme al polvo, a lo que ayer he sido (vv. 12-13, 2005a, p. 40).

De modo similar, al comienzo de "El sentido trágico", el hablante señala:

Ya que la muerte no nos trunca
Quiero morir de nuevo,
…
Mi sentido trágico
Quiere lo nuevo y lo desconocido (vv. 1-2 y 9-10, 2005a, p. 41).

También Dios es el "tú" al que se dirige el hablante en "Caminante" para pedirle el fin del dolor y del pecado:

Me abisma el infinito de mi abismo
En el espacio inmenso de las cosas,
Donde tú, Señor, limpias y remozas
Y santificas almas en ti mismo.

Y entre caminos tantos del sendero,
Yo desconozco aún cuál es el mío;
Mas líbreme el Señor de todo hastío,
De pecado y dolor, que así lo quiero (vv. 9-16, 2005a, p. 49).

En "Mar", entretanto, el "yo" dice haber oído el llamado de Dios:

De agua, sol y extensión, tú me llamaste,
Señor, desde una roca de granito
…

Fue tu voz ancestral la que he oído
Ah Señor! Tú bien sabes que yo he sido,
Cómo te oí y fui purificado (vv. 3-4 y 6-8, 2005a, p. 44).

Y le pide:

Oh Señor, frente a las constelaciones
Haz que pueda llorar
En una rara fiesta de visiones (vv. 10-12, 2005a, p. 44).

Además de los poemas que, de modos diversos, tematizan esa inquietud por el Otro en esta etapa temprana de la producción de Fijman, hallamos también un grupo de composiciones impresionistas, similares a algunas que aparecen en *Molino rojo*. Se trata de estampas en las que el hablante describe una escena a través de su propia sensibilidad: "Los tejedores", "Lamento indio", "Montaña" y "Jardín de invierno". Citamos algunos versos de este último:

Ah este jardín de invierno!
De crisantemos, rosas y violetas.
El jardín duerme en mi tristeza.
Los álamos y sauces tienen frío (vv. 5-8, 2005a, p. 56).

Asimismo, hay una pieza que se distingue de todas las demás por los arrebatos sicalípticos del hablante, inusuales, por el tono, para el lector acostumbrado a la lírica fijmaniana. Se trata de "Lujuria", que reza:

Me excitas tanto, que aun si te durmieras
En lo Eterno, bestiales ilusiones
Me harían despertarte a mordiscones,
Cual vampiro de lúbricas quimeras.

Destrózame la carne con tus dientes,
Con tus nevados dientes, mi diablesa!
Muerde y desgarra, y con tus besos, besa,
Oh! con tus besos, zumo de serpientes! (2005a, p. 50).

De modo aún más violento, en "Noche del sábado en El Bajo", una auténtica invectiva moral, hallamos una suerte de bacanal urbana en la que participan "infantes, pajeros y maricas" (v. 11, p. 54), y prostitutas:

Exhibe un seno que es cual ubre enorme;

Mueve la lengua dúctil y pequeña;
Esta ramera pederasta empeña
Ya su hábil lengua, ya su ano informe (vv. 23-26).

Pero el "yo" no participa de esa "noche del vicio", sino que la denuncia con desagrado:

Y sus voces, macabras, de lamento
Llamando a fornicar a los que pasan,
Me dañan. Y a los que sus carnes tasan,
Daría a la impiedad de un lobo hambriento" (vv. 31-34, 2005a, p. 55).

En "*En muy añeja fabla castellana…*", el tono imprecatorio del hablante se trueca en uno curiosamente picaresco:

En muy añeja fabla castellana,
Cual errante juglar aventurero,
Yo pasaré engañando al mundo entero
Magnificando su moral villana.

Y con modo sutil y peregrino,
He de rendir al rico pleitesía;
Así tendré mi pan de cada día
Y el generoso vaso de bon vino.

Y he de gozar a las calientes damas,
Las linajudas damas putañeras,
Descansando en las más fastuosas camas.

Así tendrán retoño los maridos,
Muchísima faena las parteras,
Y andando el tiempo, habrá nuevos bandidos (2005a, p. 51).

Si bien notablemente disímiles en lo que respecta al modo en que lo expresan, "Noche del sábado en El Bajo" y "*En muy añeja fabla castellana…*" comparten la reprensión, por parte del hablante, de las costumbres urbanas, percibidas como degradadas e inmorales, ya en el caso de los estratos más populares del primer caso —"todo este pueblo dromedario" (v. 10, 54)—, ya en los más acomodados del segundo, algo similar a lo que ocurre en la lírica fijmaniana de los últimos años. En este sentido, es posible afirmar que la ponderación del sensualismo patente en las imágenes con que el hablante manifiesta su inquietud por el Otro, de una sutileza cercana al modernismo, se trueca en rechazo cuando lo que se presenta es un erotismo bajo, lujurioso.

IV. Hacia un Lenguaje Propio

Por su tardía aparición, la gran mayoría de los primeros poemas de Fijman son leídos, ineludiblemente, desde la óptica que determina el conocimiento previo de su obra posterior, lo que redunda en un notable desconcierto ante la calidad dispar de estas composiciones tempranas. Creemos, sin embargo, que este hecho representa la etapa inicial de la búsqueda del poeta, de su trabajo con el lenguaje; una vez que abandone el corsé que le imponen la métrica y la rima —un lastre de la hegemonía del modernismo por aquellos años—, una vez que adopte el margen como su lugar de enunciación, logrará dar forma a sus versos más logrados y más propios. Pareciera que, como afirma el tucumano Juan José Hernández a propósito de la poesía de Ezequiel Martínez Estrada (1965, pp. 6-7), la estética al uso estaba profunda e irreconciliablemente reñida con las inquietudes de Fijman, por lo que una ruptura resultaba esperable. La búsqueda de lo Absoluto se asocia, en este sentido, a la de una poética —parafraseando sus cartas— "muy suya": anhela "lo nuevo y lo desconocido", aquel "espacio inmenso de las cosas" donde el Señor "limpia y remoza". Con todo, los *Versos de juventud* revelan lo precoz del deseo del Otro en la poesía fijmaniana, si bien en ellos es difícil aún adivinar el perfil "místico" que adoptará más adelante.

III. *Molino rojo* o el Germen del Discurso Místico

i. Introducción

Perfilado en los *Versos de juventud*, donde comienza a germinarse el lenguaje poético "místico" fijmaniano es en *Molino rojo*. Contra la hipótesis del "núcleo místico" de Arancet Ruda, opinamos que las prefiguraciones de la "mística" fijmaniana —entendida, como a todo lo largo de este trabajo, como *modus loquendi*— pueden rastrearse más allá de los seis poemas —en cuya lectura continua descreemos— que, por sus evidentes relaciones intertextuales con el Antiguo Testamento y la lírica de San Juan de la Cruz, la investigadora califica de cercanos a la "mística y su expresión literaria" (2001, p. 25). Por el contrario, entendemos que el deseo del Otro, catalizador del lenguaje de la ausencia que es la "mística", se advierte en muchas otras composiciones, aun —y especialmente— en aquellas en las que la locura, la soledad y el sufrimiento aparecen tematizados. El Otro aparece allí acechante, como extrañeza, no explícitamente asumido ni reconocido. La alternancia de esta modalidad con otra de una religiosidad —entendida en su sentido más estricto, como *re-ligación*— más explícita y celebratoria —su contracara u opuesto complementario— e incluso con poemas descriptivos de corte impresionista —continuación de la serie ya presente en los *Versos de juventud*— revelan que, aunque se halla en germen, el discurso "místico" que caracterizará el proyecto fijmaniano aún no ha madurado. Con todo, la imposibilidad de nombrar —reconocer o asumir— al Otro es, sin dudas, su prefiguración.

ii. El "Núcleo Místico"

Quien más extensamente ha estudiado *Molino rojo* es Arancet Ruda. En *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*, la autora apela a un "instrumento retórico" que incluye los aportes del Grupo μ, de Le Guern, de Le Galliot y de Ullmann (2001, pp. 78-80) para proponer una división temática del libro. La primera segmentación en "soledad, locura y religiosidad" (p. 68) se afina luego en un primer grupo de "poemas vinculados con lo religioso y lo celebratorio", en el que se incluirían también el "núcleo místico" ("Vísperas", "Mañana de sol", "Ocasos", "Crepúsculo", "Ciudad Santa", "Toque de rebato" y "Cópula") y los "poemas celebratorios" ("Paraguaya"; "Alegría", "Antigüedad" y "Despertar"); un segundo conjunto de "poemas vinculados con un sufrimiento agudo" comprendería las piezas de la "locura y/u hospicio" ("Tarde violeta", "El Otro", "Subcristal", "Vísperas de angustia", "Subdrama", "Feria", "Canto del cisne", "Velada" y "Molino") y las de la "soledad y abandono" ("Aldea", "El viajero amargado", "Mortaja", "Máscaras", "Hambre", "Réquiem", "Gabán", "Cena", "Pájaros de invierno" y "Madu-

rez"); una tercera serie de "poemas […] presentan otros temas, menos desarrollados", incluidos los "paisajes" ("La égloga profana", "La aldehuela de vuelta y media" y "Pan negro") y los "lugares de paso" ("Puentes", "Puerto", "Ventana", "Las blancas torres"); y, finalmente, está la composición titulada "El hombre de mar" (2001, pp. 80-82).

Según Arancet Ruda, cada uno de los seis poemas que componen el "núcleo místico" "representa un momento específico dentro de un proceso total, que muestra puntos de contacto con la mística y su expresión literaria" (2001, p. 25). Para sostener esta lectura secuencial, la autora apela a dos ejes semánticos, el de la luz y el del movimiento, primero descendente y luego ascendente (p. 68). Aunque compartimos la denominación de la investigadora, preferimos descartar la idea de un grupo de poemas inserto entre los demás como una "huella" puesta por Fijman para el lector. Creemos que la cohesión del proyecto fijmaniano va más allá de este tipo de "pistas". Con todo, como bien expone la estudiosa (2001, pp. 34-68), la intertextualidad de algunos de estos poemas —particularmente, "Ciudad Santa" y "Cópula", así como otros "poemas celebratorios"— con escritos veterotestamentarios y de San Juan de la Cruz es innegable. Pero, allende estos elementos, como queda dicho, la "mística" fijmaniana se adivina prematuramente, en *Molino rojo*, también en otras composiciones, como aquellas en las que se tematizan la locura, la soledad y el sufrimiento.

Habiendo dejado atrás los vestigios modernistas de sus comienzos, en el primer poemario, Fijman apela a un lenguaje menos concreto, en el que las referencias exteriores —aunque todavía presentes— se difuminan en imágenes sinestésicas y cromáticas o asociaciones que muchos han tildado de surrealistas y que Arancet Ruda ha denominado, en la estela de Íber Verdugo[294], "imágenes creadas" (2001, p. 45) —amén de las "tradicionales"—. No obstante este incipiente hermetismo, como ya hemos señalado, hay diversos poemas en los que se advierte, con más o menos explicitud e intensidad, el afán religioso del hablante, que se halla en actitud expectante, temerosa o jubilosa frente a lo Otro. En casi todos ellos, este se adivina en un lenguaje que sugiere un más allá no concretamente nombrado. Es el caso de "Vísperas", cuyo elocuente título ya indica una proximidad:

294. En *Hacia el conocimiento del poema*, Verdugo escribe: "La *imagen creada* representa la independencia del poeta respecto de la realidad convencional. El lenguaje alcanza una nueva dimensión, por la recuperación de su fuerza originaria de verbo, que va más allá todavía del poder realizador del verbo, que funda las cosas sobre la base de introducir el orden cósmico en el caos del universo; porque el lenguaje creacionista no solo descubre 'el ser de las cosas', fijándolas en su esencia y finalidad; sino que crea nuevas cosas, con su propia esencia y finalidad. Con la *imagen creada* la lengua poética desemboca en una liberación del poder ancilar de ser representaciones de la realidad, por un proceso que a desde la metáfora esencializadora, los símbolos polisémicos, hasta la imagen pura. *Metáfora y símbolo* se hallan todavía sometidos a su representatividad de realidades del mundo extralingüístico, físico o anímico. La imagen se libera de tal ancilaridad" (1982, p. 115; las cursivas son del autor).

Toque de vísperas de fiesta.
Presentimientos.
Mi corazón es blanco de ternura.
¡Solemnidad! (vv. 1-4, 2005a, p. 66).

Algo similar ocurre con lo que podríamos llamar "imágenes liminares", aquellas que sugieren la proximidad de una realidad otra, a veces temida, a veces celebrada. En algunas piezas, estas imágenes se asocian a los momentos iniciales —y, por extensión, más luminosos— del día y al sol. Es el caso de "Mañana de sol":

Tañía el sol sus llamas
en los cántaros húmedos del viento
de rocío y paisaje
que alargaba el elástico sendero.

Desentumecimientos.
…
Silencios verdes de los bosques rojos
apretados de gozo y alegría.

¡Enloquece en mis ojos la mañana! (vv. 1-5 y 12, 2005a, p. 67).

Como se ve, el advenimiento del sol por la mañana es motivo de movimiento, alegría y aun, en el último verso, de frenesí para el hablante lírico. En "Toque de rebato", por el contrario, la luz de la aurora se abre paso lentamente y trae consigo la música de las campanas, elemento anticipatorio por antonomasia:

Agua de trinos
manó de las gargantas estelares;
nos lavaba la angustia
el silencio concéntrico de los cielos lejanos.

En un andar de media-luz volvían los caminos
y un gran bosque de aromas
tañía en las campanas de la aurora
un himno de vida (2005a, p. 71).

El agua del primer verso —que puede pensarse, por el complemento "de trinos", asociada al canto y/o a la divinidad— procede de un espacio otro ("de las gargantas estelares"), lejano, cuyo "silencio concéntrico" es identificado como origen de sosiego. En la segunda estrofa, los "caminos", es decir, las rutas de pasaje, se asocian con la luz,

y los "bosques de aromas" —recuérdese los profundos significados religiosos del árbol (ya presentes en el Antiguo Testamento), asociado a la vida, la abundancia, la permanencia y, por tanto, a Dios (Rivas, 2012, pp. 21-22)— apelan a las "campanas de la aurora" para entonar un canto exaltador de la vida, del que parece ser fuente.

En otras composiciones, las "imágenes liminares" aparecen condensadas en secuencias que conjugan lo sensorial —la música y la danza tienen notable preeminencia en los poemas celebratorios— con figuras vinculares, como el ya referido camino y los puentes, y de lejanía, como el horizonte, el abismo o el infinito. El ejemplo más acabado es "Cópula":

> ¡Nos unió la mañana con sus risas!
>
> En las rondas del sol
> canciones de naranjos.
> Danzas de nuestros cuerpos
> desnudos —rojo y bronce.
>
> El olor de la luz era sagrado:
> música de horizontes,
> espacio de paisajes—
> rojo y bronce—
> ruido de melodías,
> himno de soles,
> eternidad
> y el abismo de la dicha
> en la alegría loca de los vientos.
>
> Canciones de naranjos
> en la piedad de los caminos.
> ¡Todas las aguas del silencio
> rompimos en la danza!
>
> Dicha de los abrazos y los besos;
> toda la gloria de la vida
> en nuestros pechos
> jadeantes y ligeros;
> nuestros cuerpos: auroras y ponientes
> en la alegría loca de los vientos.
> ¡El corazón del mundo en nuestra boca! (2005a, p. 73).

Lo unitivo[295] aparece ya desde el título y se refuerza a lo largo de todo el poema como motivo de alegría para el hablante, que toma la forma de un "nosotros". Nuevamente, la luz, esta vez asociada a un "olor" particular, remite a lo eterno, así como el árbol, mediante la música, a lo elevado y lo vincular ("canciones de naranjos / en la piedad de los caminos"). Los cuerpos, extáticos y etéreos, aparecen desnudos y, emparentados con "auroras y ponientes", manifiestan su alegría en "abrazos" y "besos", acciones que remiten, evidentemente, a la unión. Con todo, aun siendo la pieza que probablemente mejor ilustra este hecho, la alteridad que se busca no aparece nombrada, y su esquivez se refleja en el lenguaje; particularmente, en la sinestesia, que, como el oxímoron, remite a un tercer elemento sin decirlo nunca.

De tenor similar al de "Cópula" —aunque no en grado tan acabado— son también poemas como "Alegría", "Despertar", "Antigüedad" y "Puentes". He aquí algunos ejemplos:

> Mi piedad de rodillas
> se arroba en los suspiros del ocaso
> (palomas de violeta)
> ¡Mis manos palpan el color de misa! ("Ocasos", vv. 10-13, 2005a, p. 68).

> Agua de sol,
> cencerros de horizontes
> enlazaban la intensidad
> armónica
> de nuestros cuerpos
> claros y vigorosos,
> en plenitud de luces infinitas ("Alegría", vv. 1-7, 2005a, p. 89).

> Revuelo de silencios aromados.
> Estrellas-pájaros de fuego
> dichosos de infinito ("Despertar", vv. 1-3, 2005a, p. 90).

> En las albas más nuevas humedezco mis ojos:
> ¡En los soles más nuevos humedezco mi boca!

295. En la serie que denomina "núcleo místico", Arancet Ruda destaca dos poemas que serían las dos caras de la misma experiencia: "Ciudad Santa", en tono de temor, y "Cópula", en tono de gozo. La investigadora señala: "Los poemas del pavor se interrelacionan […] mediante tres elementos: asombro y arrebato, cese de lo usual conocido, apertura a lo desconocido y espanto. [… E]n 'Ciudad Santa' están todos reunidos". Y agrega poco después: "… los poemas del gozo […] también pueden interrelacionarse, en este caso mediante la recurrencia de algunos elementos determinantes […]: mundo/hacerse uno con el otro, cuerpo/nosotros y música/danza. Cada una de estas parejas significa unión, la que se lleva a cabo en circunstancias especiales: espacios sin límites, tiempo ausente, plenitud, armonía" (2001, p. 69). Si bien creemos que habría que problematizar un tanto el "significan unión", es evidente que estos poemas remiten continuamente a lo unitivo.

…
Oh música sagrada: sobre los nuevos puentes
Danza tus retornos ("Antigüedad", vv. 12-13 y 41-42, 2005a, p. 94-95).

Un toque matinal y fresco
deshoja sus auroras.

Viajero,
hay puentes todavía por los caminos ("Puentes", vv. 10-13, 2005a, p. 106).

Nuevamente las imágenes liminares ("cencerros de horizontes", "albas más nuevas", "nuevos puentes", "toque matinal y fresco"), que señalan la vecindad de lo Otro, y las sinestésicas ("agua de sol", "silencios aromados", "palpan el color de misa"), que, en la misma línea, remiten también a ello, mas subrayando su inefabilidad. En "Las blancas torres" y "Vísperas de angustia", la expectativa es todavía más explícita:

Júbilo musical del agua.

Permanezco anhelante.
Compases olvidados que retornan.
…
¿A las anchas de qué amor
encenderé mi vida?

Suenan las blancas torres del invierno ("Las blancas torres", vv. 1-3 y 16-18, 2005a, p. 111).

El agua, asociada a la música y la felicidad, anuncia una realidad otra ante la que el hablante permanece "anhelante" y que, podríamos presumir, es ese "amor" que "encenderá" su vida. El último verso, que le da título al poema, condensa la idea de esa próxima existencia: las torres, asociadas, ya desde el Antiguo Testamento, "a la protección que Dios ofrece a su pueblo" (Rivas, 2012, p. 188), son blancas, color reservado para lo puro y lo divino (Rivas, 2012, pp. 34-35), y musicales. Precisamente, la música es el índice de la proximidad de lo Otro en "Vísperas de angustia":

Revolotear de músicas celestes.
¿Vísperas de una nueva angustia?
Sospechas.
Soy de los que no vuelven, hermanos míos.
…
Amor, alégrame el camino.

¡Los fuegos fatuos!
¡Quebrantaré la vida por mi vida
por el imposible contacto de la eternidad!

Pasos furtivos
en el hueco de mi ser;
yo soy el prometido, el anunciado.

Revolotear de músicas celestes ("Vísperas de angustia", vv. 6-9 y 12-19, 2005a, p. 86).

Aquí, el "revolotear de músicas celestes", es decir, del rondar de lo divino, provoca al hablante una amarga sospecha ante una eventual angustia, sentimiento que vertebra otra serie de poemas. Pero, con todo, el "yo" aparece decidido a entregarse a la alteridad irreductible ("¡Quebrantaré la vida por mi vida / por el imposible contacto de la eternidad!"), ya que se percibe a sí como destinado a ese fin: "yo soy el prometido, el anunciado".

Como señalamos, este tipo de piezas alternan con otras en las que, además de la lejanía, se advierten la angustia y la extrañeza que, al hablante, le suscita la alteridad irreductible e inaprehensible. "Ciudad Santa" es quizá el ejemplo más ilustrativo por el contraste entre su título, que remite a la Jerusalén Celeste, tierra prometida para los justos, y el temor del hablante:

Tres gritos me clavaron sus puñales.
…
suspiros
en la niebla inmovilizada.
…
Mueren caminos
y se levantan puentes.

Un árbol se transforma
cerrando sus pupilas.

Caen medrosamente las palomas
angélicas del sueño
en las uñas heladas del espanto.

Un infinito horror
manaba en mis entrañas
en un himno de muerte (vv. 1, 6-7 y 11-20, 2005a, p. 70).

A diferencia de los poemas en los que la cercanía de lo Otro es celebrada, aquí es

temida: la música armónica se trueca en "gritos" que "apuñalan" y, sobre el final, en un "himno de muerte"; la luz intensa y vivificante, en "niebla inmovilizada"; la alegría, en "infinito horror"; el árbol "cierra sus pupilas" en actitud de rechazo, acción paralela a la muerte de los caminos y el levantamiento de los puentes; las "palomas angélicas" caen de lo alto del sueño al raso "espanto". Lo inasible e incomprensible de la alteridad es aquí puesto en primer plano por el hablante en su propia turbación. Y es que la completa entrega a lo Otro, tal como proclama en "El hombre del mar", último y más extenso poema de *Molino rojo*, es tormento:

El hombre de los ojos
Atormentados,
Que ha mirado mil auroras del mar
…
Tiene el secreto de las claridades,
De las muy anchas, de las ilimitadas claridades
…
El hombre de los ojos
Atormentados,
Sabe todos estos secretos;
Y al estrechar mi mano con la cordialidad
De las almas supremas,
Me han entregado el don de los horizontes;
Me ha iniciado en las expansiones;
Me ha libertado de los cuatro puntos cardinales,
Y del bien y del mal;
De mi ciencia de biblioteca,
De mis pequeños sueños de orangután civilizado.
…
¡Él, el hombre salvaje me ha traído la música
De las islas bienaventuradas
En su silencio abismal
Y en sus palabras pintorescas,
Alegres, puras,
De una elevada, de una cósmica simpatía!
Él, el hombre salvaje,
Que ha reído con las olas del mar;
Que ha llorado con las olas del mar;
Que ha sufrido el asombro y el espanto
Frente a las tempestades
Que hacen y deshacen los mundos
Y destrozan ciudades y amplían las hogueras

…
Él, el hombre salvaje
Me ha dejado oír los órganos profundos
De su alma golpeada por las visiones de la inmensidad;
…
Él, el hombre de los ojos
Atormentados,
Que ha mirado mil auroras del mar,
Me ha desclavado de las calles grises
De mis hábitos viles de hombre civilizado
Que nada tienen que hacer en mi destino,
En mis pies, en mis manos
Ni en mis ojos hambrientos
De una proa, de un astro y de una aurora.

¡Ahora yo también soy un hombre salvaje! (vv. 1-3, 7-8, 16-26, 30-35, 44-52 y 54-63, 2005a, p. 115-116).

El hombre "que ha mirado mil auroras del mar" es un hombre que ha debido hacerse "salvaje", es decir que ha debido librarse de las ataduras de lo estrictamente mundano y terreno, elementos percibidos por el hablante como "ajenos" al "destino" ("ciencia de biblioteca", "el bien y el mal", "pequeños sueños de orangután civilizado", "hábitos viles de hombre civilizado", "calles grises"). Su palabra, la que comunica al hablante, es "pura", "elevada", y ostenta una "cósmica simpatía", esto es, armonía con el todo. Pero se trata aun así de un hombre "de ojos atormentados", "que ha sufrido el asombro y el espanto", y cuya alma ha sido "golpeada" por sus "visiones de inmensidad": el entregarse completamente a lo Otro, el optar por este camino y volverse un "hombre salvaje" implica entonces un des-ligarse, un volverse ausencia; en definitiva, conlleva el desafío de la locura.

III. La Locura o el Desafío del Desligado

¡Nadie se engañe! Si alguno entre vosotros se cree sabio según este mundo, vuélvase loco, para llegar a ser sabio; pues la sabiduría de este mundo es locura a los ojos de Dios (Nueva Biblia de Jerusalén, 1 Co, 3, 18-19).

En el primer capítulo de la primera parte del tomo uno de *La fábula mística*, Certeau propone una interesante aproximación a dos "relatos de locos", entendidos como dos "prácticas de lo absoluto" (2006a, p. 53): la "loca" egipcia del monasterio (un pasaje de la *Historia lausiaca*, siglo IV) y "Marcos el loco" (un pasaje de *La vida de Daniel*,

siglo VI). En ambos casos, la locura se relaciona con la multitud: es el modo en el que, en el seno de esta última, se produce y practica el aislamiento (p. 47), ya que ambos personajes son percibidos como ausencias (p. 50). Y, en efecto, lo son: están desligados de su circunstancia inmediata y de las instituciones, porque están entregados a lo Otro, hecho que, además, se traduce en una particular relación con lo somático. La ascesis es, así, entendida como "asunción de lo otro a través del cuerpo", es decir, como *morada* de lo Absoluto en la propia materialidad.

Respecto de la relación del "loco" con el lenguaje, Certeau señala:

> La locura de la loca consiste en no (poder) participar en la circulación del significante; […] en no tener del verbo más que la experiencia de una traición; en evitar el valor constituyente de la palabra […]. Esta mujer no sabría estar *ahí* —ahí donde la sitúa el discurso comunitario—. Perdida en lo otro, donde «nadie sabe» (2006a, p. 46).

Y poco después agrega:

> Al no estar nunca *ahí* donde podría ser dicha, la loca ha falsificado el contrato que la institución garantiza y que protege contra el «vértigo» de no saber […]. Finalmente, ningún contrato, ni siquiera el primero y último de todos, el del lenguaje, es honrado por ella. Repitiendo nuestras palabras y nuestras historias, insinúa la mentira de estas. Quizás, mientras que el *sym-bolos* es ficción productora de unión, ella es *dia-bolos*, disuasión de lo simbólico por lo innombrable de esta cosa (2006a, p. 47).

La locura como el desafío de aquel que se ha desligado de la institución, de la comunidad y aun del lenguaje concebido como contrato con los semejantes; en suma, como entrega completa a lo Otro. No es casual entonces la histórica relación de la mística con las figuras marginales de la sociedad, desde el loco y el idiota hasta el niño o la mujer (Certeau, 2006a, p. 33). Desde esta óptica, creemos que es posible una relectura de los poemas de *Molino rojo* que tematizan la locura y aun la soledad como modalidades —que, en los libros siguientes, desaparecerá— del deseo del Otro. De esta manera, el sufrimiento, incluso en espacios de hostigamiento como el hospicio, son todavía tentativas por hallar un modo de expresar el Absoluto, y su alternancia, en este poemario —tal como sucedía en los *Versos de juventud*—, con piezas de tono celebratorio y de una religiosidad más explícita —con los que establecen una relación de complementariedad no subrayada hasta ahora— revela que la "mística" fijmaniana aún está en ciernes: el Otro aparece, en este primer libro, acechante, sin ser del todo comprendido ni asumido por el hablante, aunque sus rastros se adivinen en un lenguaje que ya parece admitir la imposibilidad de decirlo.

En *El estallido del cristianismo*, diálogo de Certeau con Jean-Marie Domenach, el primero dice:

> … hay que tomar en serio lo que siempre ha subrayado la reflexión filosófica, antropológica o freudiana: el otro es peligroso. Hiere al que no se defiende. Fundamentalmente es el rostro de la muerte. Es la razón de que todo poder y todo saber tengan por efecto, si no por motivo, cambiar al otro en objeto, posibilitar así su posesión o su dominación y protegerse, por tanto, contra su amenaza. Lo que me viene con el otro es mi muerte. Porque es otro de modo irreducible, estoy necesariamente limitado, destinado a morir. […]. Y las experiencias de la alteridad relativas a la fe, a la caridad y la esperanza —a saber Dios, el prójimo, lo futuro— ¿qué nos anuncian si no absoluto, un más allá de nosotros mismos y, por tanto, una muerte: nuestra desaparición?
> La experiencia del otro es temible, análoga a la del Dios de la Biblia, al que no cabe encontrar sin morir (1976, pp. 37-38).

Desde esta idea del Otro amenazante por su irreductible alteridad, puede leerse la pieza inaugural de *Molino rojo*, paradójicamente titulada "Canto del cisne" —casi una sinécdoque de la poesía fijmaniana si nos dejamos llevar por la insistencia con que a ella se refieren los estudios críticos y ensayos sobre Fijman—:

> Demencia:
> el camino más alto y más desierto.
>
> Oficio de las máscaras absurdas; pero tan humanas.
> Roncan los extravíos;
> tosen las muecas
> y descargan sus golpes
> afónicas lamentaciones.
>
> Semblantes inflamados;
> dilatación vidriosa de los ojos
> en el camino más alto y más desierto.
>
> Se erizan los cabellos del espanto.
>
> La mucha luz alaba su inocencia.
>
> El patio del hospicio es como un banco
> a lo largo del muro.
>
> Cuerdas de los silencios más eternos.

Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío.

¿A quién llamar?
¿A quién llamar desde el camino
tan alto y tan desierto?

Se acerca Dios en pilchas de loquero,
y ahorca mi gañote
con sus enormes manos sarmentosas;
y mi canto se enrosca en el desierto.

¡Piedad! (2005a, pp. 61-62).

Versos como estos sirven todavía a estudiosos empeñados en señalar las correspondencias entre la obra fijmaniana y la circunstancia biográfica del autor. Por el contrario, y como hemos señalado, preferimos leerla como una de las muestras más acabadas del hablante volcado a lo Otro, aunque esto constituya, como en el caso de los "locos" a los que aludía Certeau, una fuente de aislamiento y soledad. En "Canto del cisne", por ejemplo, la demencia es entendida como, a la vez, el "camino más alto y más desierto", es decir, como un sendero solitario y amenazante que conduce a lo más elevado. El "yo" se manifiesta consternado y desorientado ("me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío") frente a la hostilidad exterior, aun la de "Dios", que se presenta en la figura del represor ("en pilchas de loquero") y oprime su voz. La súplica final subraya el sufrimiento del hablante frente al violento absurdo que lo circunda y acentúa, de algún modo, el carácter terminal marcado en el título. La naturaleza intimidante y disruptiva del Otro también se advierte en el poema homónimo, en el que esta alteridad aparece ya desde el nombre —"El 'Otro'"—:

Tarde de invierno.
Se desperezan mis angustias
como los gatos;
se despiertan, se acuestan;
abren sus ojos turbios
y grises;
abren sus dedos finos
de humedad y silencios detallados.

Bien dormía mi ser como los niños,
¡y encendieron sus velas los absurdos!

Ahora el Otro está despierto;
se pasea a lo largo del gris corredor,

y suspira en mis agujeros,
y toca en mis paredes viejas
un sucio desaliento frío.

¡La Esperanza juega a las cartas
con los absurdos!
Terminan la partida
tirándose pantuflas.

Es muy larga la noche del corazón (2005a, p. 84).

A menudo leído como prueba de la disociación mental propia de la psicosis de Fijman, este poema, levemente narrativo, ilustra la irrupción de una extrañeza que lo enrarece todo ("Bien dormía mi ser como los niños / ¡y encendieron sus velas los absurdos!"), que vuelve aún más angustiosa la existencia del hablante. La alteridad que "despierta" en su mismo ser constituye, para él, motivo de impotencia y causa del absurdo, de la contingencia ("¡La Esperanza juega a las cartas / con los absurdos!"), que es percibida como una penosa espera ("Es muy larga la noche del corazón"). En la misma línea, "Feria" ilustra la hostilidad exterior:

Organillos de misa; hacinamientos;
sacos de gritos de la mañana.

En lentitud confusa
sorda algazara de las obsesiones.

¡Las máscaras estúpidas
de los atormentados!

Rasguños en el quicio de la puerta
por la luz más intensa.

Bosque de soledades.
¡Esta es la pausa
más nueva de mi vida!

Mantas de fuego
sobre los agrios soplos
de mi locura.

Feria maligna de rostros tostados;

un estanque de tiempos.
¡Máscaras en la luz más intensa y más sorda!
Agrios soplos de la locura (2005a, p. 85).

Una escena similar a las anteriores: se trata de una feria colmada por el ruido, el sinsentido y la soledad. Destaca, sin embargo, la luz, percibida como una fuerza intensa, pero ajena ("Rasguños en el quicio de la puerta / por la luz más intensa") y superior, hacia la que el hablante está volcado sin poder poseerla ("Mantas de fuego / sobre los agrios soplos / de mi locura"). Podría leerse, en este sentido, como la alteridad inaprehensible y peligrosa de la que habla Certeau. La demencia, del mismo modo, puede interpretarse aquí como el "no estar *ahí*", el estar volcado hacia lo Otro: los versos que la mencionan explícitamente están precedidos por otros que se refieren a la fuerza de la luz, como si el hablante efectivamente relacionara ambos elementos. En esta línea, en "Gabán" aparece el contraste entre la multitud y el hablante, cuya locura es registrada como ausencia:

Soy una alforja
de lluvias.

Mi corazón regó en las primaveras
sementeras de espacio;
por eso mi cabeza
es una gorra remendada y parda
(genialidad)
o, un gabán roído,
pues he amado.

El pienso de mis días
desparramé en las sendas;
rompí todas las tejas
de los pesebres
humanos.

De mal en peor
tildaron mi locura;
merma mi audacia,
enflaquecen mis manos dadivosas
como las mulas viejas.

¡El gabán de mi ser se va pudriendo! (2005a, p. 97).

De las dos primeras estrofas a las dos últimas, se advierte el acendramiento del males-

tar y la desorientación del hablante, el ausente en la multitud. Si al principio recoge ("alforja") la lluvia, símbolo bíblico de los favores divinos (Rivas, 2012, p. 115), fructifica, ama, siembra, dona y se eleva ("rompí todas las tejas / de los pesebres / humanos"), con los dos primeros versos de la cuarta estrofa, que ilustran el aislamiento al que es sometido ("De mal en peor / tildaron mi locura"), desfallece, y el gabán, que al comienzo se asociaba al amor y la genialidad, se torna al final la imagen de esa creciente angustia. Precisamente este sentimiento es el que vertebra una serie de poemas en los que, si bien la locura no aparece mencionada, el "yo", ante la proximidad de una alteridad inaprehensible, se debate entre inestabilidad, desazón e incertidumbre. En este grupo, incluimos composiciones como "Tarde violeta", "El viajero amargado", "Hambre", "Molino", "Cena", "Pájaros de invierno", "Madurez", "Aldea", "Velada", "Ventana", "Las blancas torres", "Mortaja", "Máscaras", "Vísperas de angustia" y "Subdrama", en las que, a las imágenes liminares, se sobreponen otras que connotan, en distintos grados, dolor e impotencia:

> Revuelo de perezas
> sobre la torre de un anhelo
> que tañe sus horizontes.
> …
> Las lluvias estancadas de mis sueños
> se han cubierto de musgos.
>
> En el horno apagado del silencio
> mis frutos maduraron
> estérilmente.
>
> Perdí mi itinerario en el desierto ("Aldea", vv. 3-5 y 10-15, 2005a, p. 63).

Aquí, el "anhelo / que tañe sus horizontes" se ve asediado por el revoloteo de "perezas", las "lluvias" están "estancadas" y "cubiertas de musgos", los "frutos" del hablante han madurado, pero de modo estéril. Todo el poema está, de este modo, estructurado en torno de la frustración, la impotencia, la desorientación, que aparece cabalmente ilustrada en el último verso. El mismo desconcierto aparece también en "Velada", donde las imágenes liminares están truncadas:

> Marcha de retrocesos.
> ¿Qué ruedas empujamos?
>
> Acordeones desafinados
> de mi sabrosa angustia.
> …

júbilos disonantes
de huellas desgarradas;
pasos atrás, deshechos
en la inconciencia ("Velada", vv. 8-11, 17-20, 2005a, p. 74).

La "marcha" es "de retrocesos", los "acordeones" están "desafinados", los "júbilos" son "disonantes", y las "huellas", "desgarradas". El hablante no sabe qué dirección sigue, ni cuál debe seguir. Algo similar ocurre en "El viajero amargado", donde los anhelos del "yo", a merced de los vientos, "bailan como muñecos" y caen luego entre sollozos en actitud suplicante:

Bailan como muñecos
mis anhelos, oreados por los vientos;
y vanse a pique sollozando,
con las manos abiertas, distendidas ("El viajero amargado", vv. 4-7, 2005a, p. 77).

En "Mortaja", la desazón toma un cariz distinto: el hablante se confiesa suspendido en el tiempo, "una mortaja viva / entre el ayer eterno / y el eterno mañana", en un presente vacuo que ni es vida ni es muerte; un "Lázaro" preparado para la unión divina y la eternidad ("vestido / de novio") —también podría pensarse, para la resurrección—, pero en espera perpetua:

Estoy siempre desnudo y blanco;
Lázaro vestido
de novio;
una mortaja viva
entre el ayer eterno
y el eterno mañana ("Mortaja", vv. 12-17, 2005a, p. 79).

En "Máscaras", tiene la certeza de un final amargo:

Y todavía el muelle
de mi ser bosteza;
yerra mi angustia
dando vueltas y medias-vueltas
como barricas.

Hasta que al fin, se romperá algún día
mi corazón, como un ladrillo ("Máscaras", vv. 12-18, 2005a, p. 80).

El "muelle" de su "ser", imagen liminar que remite a aquello que se adentra en el agua y que facilita el embarque, "bosteza" en actitud de desgano y desdén; la angustia "yerra" sin rumbo, y el fin que se avizora parece ser, tristemente, la rotura del "corazón". Una certidumbre similar de derrota aparece en "Sub-drama":

> Desolaciones
> …
> ¿Quién soy?
> …
> Se cierran las estrellas en mis ojos.
> Nadie y nada.
> …
> Las miradas ardientes de mis ojos.
> ¿en qué se apoyarán mañana?
> …
> Se quebrarán mis ejes.
> Lo sé.
> ¡Llueve sin latitud el dolor más eterno!
>
> Han caído mis esperanzas
> como palomas muertas ("Sub-drama", vv. 1, 17, 20-21, 29-30 y 37-41, 2005a, p. 93).

No parece haber salida alguna: se pregunta por su propia identidad sin poder responderse, para luego declarar algo así como una ceguera provocada no por su propia invalidez, sino por la fuga de aquello que quiere ver. La estrofa postrera condensa contundentemente la aflicción del "yo", convencido de su cercano desbarranco ("se quebrarán mis ejes. / Lo sé"), anunciado ya por la muerte de la esperanza.

El comienzo de "Hambre" parece ser más alentador, pero, sobre los últimos versos, el abatimiento del ridículo vuelve a invadirlo todo:

> se llenan mis bodegas con el vino
> de la expansión;
> se cubren mis graneros con los granos
> de Dios.
> …
> Perpetuo insomnio
> mis pasos olfatean como perros
> un lobo imaginario
> guardando apriscos.

Cenas del hambre.
Recogimiento bufonesco
salado de idiotismo;
voz de falsete
en francachela corpulenta ("Hambre", vv. 8-11 y 17-25, 2005a, p. 81).

Si al principio se dice colmado por "el vino / de la expansión" y "los granos / de Dios", en las estrofas quinta y sexta, toda esta vitalidad trascendente se desmorona y el hablante confiesa buscar un alimento que se le hace esquivo: los "apriscos" son custodiados por un "lobo imaginario" cuya intuición desvela. Las "cenas" son entonces "del hambre" y la "francachela", aunque "corpulenta", vacua, ridícula.

La pérdida del rumbo también signa otras composiciones. Así, en "Molino", encontramos, además de la certeza de esta desorientación, dos imágenes liminares frustradas:

pero nosotros nos hemos perdido
como en un gran tonel
de contratiempos sordos, fijos, duros.
…
Aurora
en que escupe la rabia más absurda.

Se ha torcido el puente, como una mueca ("Molino", vv. 12-14 y 17-19, 2005a, p. 87).

La aurora, triunfo de la luz, aparece agraviada y bastardeada por la "rabia más absurda", mientras que el puente, elemento de unión, está "torcido" "como una mueca", es decir, malogrado como si de una burla se tratase. También frustrado, aunque con un cariz menos irónico, aparece el "amanecer" en "Cena":

¡Buscar y qué buscar!
…
Ir; pero no ir nunca;
en algodón de olvido sumir todos mis días.
…
Amanecer desentonado… ("Cena", vv. 6, 14 y 21, 2005a, p. 102).

El aturdimiento es evidente: no sabe qué busca ni sabe cómo ir, mientras su existencia cede lentamente al olvido. El "amanecer" del último verso, por su parte, está "desentonado", lo que podría leerse en la doble acepción del verbo, ya como un estar fuera de acorde o de armonía, ya como un estar humillado.

En otros poemas, el hablante se presenta sumido en la angustia como en un sima,

ajeno a la alegría con que los elementos presagian un orden distinto e impotente para acceder a él:

> Entre la niebla,
> estertor de los puentes.
> …
> Gozan olor de sol todas las lejanías,
> caminos de miel
> en que se pierden mis fatigas.
>
> Alondras de mi pecho en la mañana
> que llueve angustia.
> …
> ¡Y hay algo más que el ruido!
> Una ventana
> cerrada eternamente:
> El silencio profundo sobre todos los puentes (“Ventana”, vv. 3-4, 7-11 y 14-17, 2005a, p. 108).

Hallamos aquí los puentes agonizantes “entre la niebla”; el “olor de sol” que solo “gozan” “las lejanías”; “caminos de miel”, esto es, de abundancia y dulzura, en los que las “fatigas” están perdidas; las “alondras” —pájaro agorero por antonomasia y símbolo de la unión de lo terrenal y lo celestial (Chevalier, 1986, p. 84)— interiores aparecen en una “mañana / que llueve angustia”; todo un escenario de tristeza que está rematado, en la última estrofa, por la imposibilidad de ir hacia lo Otro: “la ventana / cerrada eternamente” y el “silencio profundo sobre todos los puentes”, que podría leerse como señal de inmovilidad, de no tránsito. En “Madurez” también tenemos ese no poder, aunque el sentimiento de frustración no es categórico:

> Todas las albas de la eternidad
> dejáronme las huellas de sus anunciaciones;
> pero mi sueño es gris y viejo.
>
> ¡Madura el horizonte en los caminos! (“Madurez”, vv. 13-16, 2005a, p. 113).

El hablante está marcado por las “anunciaciones” de las “albas de la eternidad”, pero confiesa su “sueño gris y viejo”, es decir, no acorde con esa alteridad sin edad a la que aspira. Sin embargo, el último verso pareciera ser una nota de esperanza.

IV. Un Lenguaje hacia la Ausencia

Quitando aquellos poemas descriptivos e impresionistas[296] —línea iniciada en los *Versos de juventud*—, en todos los demás, el hablante aparece en relación, a veces alegre, a veces disruptiva, con una alteridad inaprehensible. Aun la demencia puede ser leída como una modalidad o una denominación de esta vinculación. La fluctuación entre sentires opuestos del "yo" puede interpretarse —más allá de la lectura usual que suele asociar esta oscilación a los avatares de un creyente en su camino de fe— como una muestra de que el lenguaje poético fijmaniano está todavía en ciernes: el Otro, aún acechante, es desestabilizador. Su proximidad es, alternativamente, motivo de gozo, de temor e, incluso, cuando el hablante se siente impotente para abrazar la otredad, de desahucio. Esa misma vacilación se advierte en lo que hemos llamado "imágenes liminares", aquellas en las que se adivina la vecindad de una realidad trascendente al "yo": en algunas composiciones, representan verdaderos umbrales, pero, en otras, están truncas, malogradas, y, aunque señalan un "más allá", este aparece como inaccesible. Esta lectura revela que la unidad temática de *Molino rojo*, sin ser completa y no obstante sus distintas modalidades, es mayor de la que señaló la crítica hasta hoy, lo que constituye un sólido argumento en favor de la evolución del proyecto fijmaniano desde los *Versos de juventud* y hacia la "mística".

A diferencia de lo que ocurría en las composiciones más tempranas, en el primer poemario, Fijman abandona las formas métricas[297] y opta por el verso libre, elección que, por contraste, revela más soltura en la construcción de las imágenes. Esto, sumado a la peculiar estructuración de las estrofas —que, en numerosas ocasiones, se reducen a un único verso—, prepara el camino para la "mística" de los libros posteriores: como afirma el poeta y crítico Pedro Provencio, por su intrínseca imprevisibilidad, por su "dinámica no resolutiva", el verso libre tiende al vacío:

> El acento final confiere al quiebro sintáctico la tensión máxima del verso libre, pues en él se apoyan sin equilibrio alguno lo dicho hasta ahí y lo imposible de decir más allá, lo lleno hasta entonces y lo vacío de después, y del verso que sigue no podemos esperar resolución, incluso si en él la sintaxis reencuentra

296. A nuestro juicio, este grupo se reduce a "Crepúsculo", "Réquiem", "La égloga profana", "La aldehuela de vuelta y media", "Pan negro" y "Paraguaya". En rigor, este último poema podría formar un apartado separado, ya que pareciera describir una relación particular —ligada a lo corporal— del hablante con un tú no especificado.

297. Arancet Ruda (2001, p. 436) sostiene que, en "Antigüedad", se introduce una seguidilla y cita el pasaje en cuestión: "Alma, corazón, / Danza en los anillos / Del día que llega. / Danza en sus huertos. / Goza de sus vinos" y "Suenan los vientos / Las zarabandas / De sus tambores / Ásperos, fuertes, / Libres, salvajes / Y puros" (Fijman *Obras…* 94). En cualquier caso, téngase en cuenta que la seguidilla es una de las formas más oscilantes y variables de la métrica castellana (véanse, a propósito, Domínguez Caparrós, 2005, pp. 79-80 y, especialmente, Baehr, 1973, pp. 247-258).

> su cauce lógico. La lectura sin apoyos rítmicos acumula dicción previa —solo previa—, intensifica la dicción en vilo de la anacrusa para no llegar más que a un acento final, desde donde se le obliga a saltar hacia una nueva secuencia de recorrido insoluble: el verso libre desemboca, por amor al vacío (no «horror», sino «amor vacui»), en su vaciado, no en su reflejo simétrico, sino en el riesgo de su disolución.
> Para describirlo con otra metáfora: el verso libre es un nudo de tensiones apoyadas en el acento final y organizadas en forma de red a lo largo del poema […]. El poema ya no se mueve con ritmo concéntrico, ni con acentos previstos donde el tiempo parece obedecernos, sino en direcciones excéntricas: el vector de cada verso explora sin perder de vista el terreno acotado y el que después de va a acotar, pero su dirección es única, tanto que incluso puede darse por perdida (2009, p. 89).

Al igual que ese verso libre, también el lenguaje poético mismo apunta a un "más allá" que no puede decir, a un vacío: no solo por las imágenes liminares, sino también por rasgos como la sinestesia, recurso que, al combinar elementos de órdenes sensoriales distintos, funciona —de modo similar al oxímoron— como índice de un ámbito ajeno a los anteriores, ausente e indecible. Así, *Molino rojo* puede ser leído como el germen del discurso místico fijmaniano, que comenzará a brotar en *Hecho de estampas.*

IV. *Hecho de estampas* o la Afirmación de la "Mística" Fijmaniana

i. Introducción

Como queda dicho, una de las mayores dificultades y, a la vez, atractivos de la poesía de madurez de Fijman es su hermetismo: la lectura de sus poemas no arroja certezas, sino que suele desconcertar al lector. En *Hecho de estampas*, la razón de esta complicada inteligibilidad está dada, en buena medida, por la disposición formal del texto en un número indeterminado de breves estrofas —de, por lo general, tres o cuatro versículos; a menudo, de uno solo— que ostentan un sentido completo y que no siempre parecen guardar relaciones lógicas entre sí. Sin embargo, una lectura detenida revela que este libro marca una inflexión en la poética fijmaniana, ya que está vertebrado, como los textos místicos que estudia Certeau, por una distancia, por un deseo: el hablante lírico aparece siempre separado de aquello a lo que quiere llegar, pero que, sin embargo, no alcanza. Este *querer*, estructurante e insatisfecho a la vez, determina un modo poético particular, el de la disimilitud: como el oxímoron al que el pensador francés considera la unidad mínima del lenguaje místico —tropo que combina no dos contrarios (como la antífrasis), sino dos términos de órdenes heterogéneos—, la lengua del segundo poemario de Fijman escapa en todo momento del enunciado ontológico, del poder decir, y se queda con la "palabra herida", aquella marcada por el afán de lo imposible. La palabra fijmaniana, como la "mística", aparece escindida, es decir, no como referencial, sino como exceso: el oxímoron y las metáforas sinestésicas de *Hecho de estampas*, como los "metasemas", señalan un más allá que, no obstante, no dicen.

ii. Concentración y Hermetismo

Hecho de estampas representa la afirmación de ese lenguaje "místico" que ya había germinado en *Molino rojo* y, a la par, del proyecto marginal. A diferencia del primer libro, en el segundo, no es posible realizar una división temática de las composiciones, y sus títulos —salvo el de la última, "Canción de cuna que no ha agradado a nadie"— son únicamente números. En este sentido, es posible afirmar que el deseo que estructura *Hecho de estampas* redunda, respecto de *Molino rojo*, en una suerte de concentración: el hablante lírico pierde las notas referenciales —que algunos lectores han interpretado como autobiográficas— que lo definían, el mundo exterior desaparece, el cuerpo solo figura fragmentado. A partir de estos aspectos, Juan Jacobo Barjarlía y María Amelia Arancet Ruda han leído el segundo poemario, respectivamente, como una "noche oscura"[298] (1992, pp. 159-164) y, de modo similar, como el "registro de una mutación

298. Nosotros mismos adoptamos este concepto para hablar del segundo poemario fijmaniano en un breve

interior" (2001, p. 162). Si bien es cierto que Fijman apela al símbolo de la *purgatŏ o* sanjuanista, a diferencia del autor del *Cántico espiritual*, no emplea, como era común en los textos místicos, una única figura narrativa para representar el lugar de la interioridad como espacio de enunciación: en *Hecho de estampas*, todo se reduce al deseo presente del hablante lírico, figura de la interioridad como espacio de enunciación. Así, la pieza que abre el libro, "Poema I", reza:

> Caía mi sueño en la otra soledad de los canales.
> Regocíjate, niño, la presencia graciosa de la muerte
> reparte en sombras alternadas el olor de los ángeles
> y levanta tus sordos desamparos.
>
> Niño de paz,
> han apagado las islas monótonas de los soles perfectos.
>
> Niño de paz,
> imito el mundo en un mi sueño ajeno a la claridad.
>
> Un silencio de música se apacienta en las torres (2005a, p. 121).

Aquí tenemos cuatro estrofas en las que aparecen siete verbos, seis en indicativo (de los cuales uno está en pretérito imperfecto, uno en pretérito perfecto compuesto y cinco en presente) y uno en imperativo, atribuidos a seis sujetos distintos. El único elemento constante es el vocativo "niño" que aparece en el segundo verso y luego, complementado, como anáfora en las estrofas segunda y tercera. La preeminencia de verbos en presente y de los modos indicativo e imperativo, rasgo que se repite en otras piezas, puede leerse como un índice de la importancia dada al carácter actual y vigente de las acciones descritas.

La "presencia graciosa de la muerte" es presentada como motivo de regocijo, ya que "reparte en sombras alternadas el olor de los ángeles" y "levanta" los "sordos desamparos" del "niño". A esta última acción parece contraponerse la descrita en el primer verso: la caída del sueño del hablante lírico "en la otra soledad de los canales", que cabría interpretar como motivo de pesar. En la segunda estrofa, el sujeto es un tácito "ellos", a los que se atribuye el haber apagado "las islas monótonas de los soles perfectos". De estructura paralela a la anterior, en la tercera estrofa, el hablante "imita" el "mundo en un mi sueño ajeno a la claridad". Este último, podría pensarse, es el que "caía" en el primer verso, razón por la que ha quedado en esa oscuridad, que, de algún modo, también se puede relacionar con el ya referido "apagón" de los "soles perfectos". En el último

trabajo titulado "*Hecho de estampas* o la noche oscura de Jacobo Fijman" (2013b).

verso, el sujeto es un oxímoron, "silencio de música", que "se apacienta en las torres".

A pesar de las distintas acciones mencionadas, no parece haber un tránsito, sino solo una enumeración, lo que remite a un estado en el que el hablante lírico aparece separado de una instancia otra, la "claridad". Asimismo, podría pensarse que la "soledad de los canales" en la que "caía" el "sueño" del hablante lírico en el primer verso se contrapone, a partir de la polaridad alto-bajo, a las "torres" en las que "se apacienta" el "silencio de música" del último. Aún más: cabría leer esa altura de las "torres" en relación con "el olor de los ángeles" que "reparte" la "presencia graciosa de la muerte", a la que también se atribuye la acción de "levantar". De este modo, en suma, el hablante está en un lugar (bajo), pero con miras a otro (la altura). Esa misma distancia o separación productora de expectativa se lee en "Poema II":

> Recogemos la sombra que cae de los pájaros.
> Te has ido.
> Enumero las albas bajo la espuma azul de la noche (vv. 5-7, 2005a, p. 122).

El hablante, que toma la forma de una primera persona plural, se halla en una instancia inferior a los pájaros, cuya sombra —que bien podría interpretarse, en un doble sentido, como protección y/o como reflejo de una realidad superior (Rivas, 2012, pp. 182-183)— recoge. En el siguiente verso, se refiere la partida del "tú" lírico, al que podría asociarse con el motivo de la expectación que manifiesta el "yo" cuando "enumera", en la "noche", las "albas" por venir. La "noche" vuelve a aparecer en "Poema III", pero esta vez, en clara referencia al símbolo antonomástico de la mística sanjuanista, como "noche obscura"; el último verso reza:

> Está mi risa de niño
> con la abuelita ciega de la noche obscura.
> …
> Encerrada en mis pasos sigue la noche obscura (vv. 1-2 y 8, 2005a, p. 123).

En esta curiosa composición, la "noche obscura", símbolo tradicionalmente asociado a la purgación, es presentada como una "abuelita ciega" que escolta la "risa de niño" del hablante, lo que podría leerse, según propone Arancet Ruda (2001, p. 188), como índice de ternura, sentimiento que, de acuerdo con el último verso, acompaña los pasos del "yo", que, como en los demás poemas, aparece en tránsito.

En otras piezas, como "Poema IV", la expectativa estructura de modo mucho más inteligible el texto:

> Extiendo mis brazos hacia el silencio descansado que inmortaliza la lejanía.

Caen océanos en las noches obscuras de nuestras adolescencias en Dios.

Herido de mi canto
por uniones de azar
toda mi carne mortal recoge la blanca limosna del misterio.

Siento venir el fresco gusto del alumbrar;
siento venir entre olas de la desesperanza maduros imperios.

Agito los ramajes.
Danzo en la gracia de todas las familias de la tierra y el universo (2005a, p. 124).

Aparecen siete verbos, todos en presente del indicativo, de los cuales cinco se atribuyen al hablante lírico y uno a "toda su carne mortal". En la primera estrofa, el hablante lírico "extiende sus brazos hacia el silencio descansado que inmortaliza la lejanía", lo que podría leerse como una plegaria o invocación —en todo caso, un intento de comunicación— con una instancia distinta y distante. El segundo verso describe una acción en sentido opuesto, de lo alto a lo bajo, la "caída de los océanos en las noches obscuras de las adolescencias en Dios" de un *nosotros*. Este mismo sentido se reitera en el quinto verso: la "carne mortal" del hablante lírico "recoge la blanca limosna del misterio", que aparece "herido de su (el del hablante) canto" —nuevamente la invocación—. La tercera estrofa está compuesta por dos versos que comienzan con "siento venir": en el primer caso, "el fresco gusto del alumbrar"; en el otro, "maduros imperios" "entre olas de la desesperanza". Se trata, al parecer, de la cercanía de un nuevo orden positivamente connotado: ya no de las adolescencias de las noches obscuras, sino de la madurez de un imperio asociado a la luz. Los últimos dos versos ya no aluden propiamente a una expectativa, sino a la celebración: "agito los ramajes", acción con la que, según la tradición cristiana, se recibía a los triunfadores, y "danzo en la gracia de todas las familias de la tierra y el universo".

El tono de "Poema V" es distinto al de los demás y recuerda en algo el desconcierto del hablante de *Molino rojo*:

Miseria.
Dios pesa.
Me llaman vientos de mar.
…
Jamás podré seguir.
Yo me veo colgado como un cristo amarillo sobre los vidrios pálidos del mundo
(vv. 6-8 y 11-12, 2005a, p. 125).

Nuevamente aparece la idea de una realidad otra, trascendente, ahora identificada con "Dios". Pero, como en el primer libro fijmaniano, el hablante la siente como una carga "pesada"; aparece desesperanzado, miserable, incapaz de "seguir" hacia ella a pesar del "llamado" de los "vientos de mar", identificados, ya desde el Antiguo Testamento, como instrumentos al servicio del Creador (Rivas, 2012, pp. 196-197). El verso final también recuerda a algunas imágenes de *Molino rojo*. Creemos que podría leerse, por el hecho de estar "colgado como un cristo", es decir, expuesto, y por el color "amarillo", como una imagen de la vergüenza (véase Chevalier, 1986, p. 88).

En "Poema VI" el hablante lírico nuevamente aparece identificado como sujeto deseante que busca, oscilante, a través de la noche y el desasimiento material, el encuentro con la divinidad:

> Ha caído mi voz, mi última voz, que aún guarda mi nombre.
> Mi voz:
> pequeña línea, pequeña canción que nos separa de las cosas.
>
> Estamos lejos de mi voz y el mundo, vestidos de humedades blancas.
>
> Estamos en el mundo y con los ojos en la noche.
> Mi voz es fría y sucia como la piel de los muertos (2005a, p. 126).

Aquí el hablante lírico —que oscila entre el "yo" y el "nosotros"— reconoce, en su voz, los últimos resabios de humanidad e individualidad ("que aún guarda mi nombre") que le impiden conocer lo real ("pequeña línea, pequeña canción que nos separa de las cosas"). Podría pensarse que todavía se halla en el trance ("lejos de mi voz y el mundo") de purificación ("vestidos de humedades blancas"[299]) que le permita liberarse de su humanidad —percibida como una carga indeseable o un obstáculo ("Mi voz es fría y sucia como la piel de los muertos")— para acceder a lo ultraterreno, expectativa que se refuerza en el penúltimo verso. Este poema señala el punto medio del libro, entre la noche —la purgación— y el amanecer, el nacimiento, que se anuncia en la última pieza. Otras composiciones también sugieren el advenimiento de una realidad otra, a menudo identificada como "la mañana" —es decir, la luz posterior a la "noche obscura"—. En "Poema VII", este tránsito se advierte con cierta claridad:

> Roe mi frente dura
> el lobo de la media noche.

299. El agua y el color blanco son dos símbolos que aparecen repetidamente en la Escritura como señales de purgación (véase Rivas, 2012, pp. 10-11 y 34-35).

> Una escondida estrella arrima su sosiego.
>
> Entre todos los soles ya se me canta aceite de júbilos.
> Siento en mis manos venir la luz entera de la mañana (2005a, p. 127).

En la primera estrofa, el hablante parece asediado por "el lobo de la media noche", que "roe" su "frente dura". Podría pensarse que la "frente" —lugar del cuerpo donde, según el Apocalipsis, deberían llevar el sello angélico que los identificara como fieles que serían eximidos del castigo final (Rivas, 2012, pp. 173-174)— señala el carácter de elegido del "yo". Contra el "lobo", aparece una "estrella"[300], que arrima sosiego. En el penúltimo verso, aparecen conjugados tres elementos que refuerzan la idea de que el hablante ha sido signado: "el canto", "el aceite" —símbolo sagrado de la unción— y "el júbilo". El verso final condensa el sentido de advenimiento de un nuevo orden: el "yo" "siente", en sus "manos" —esto es, en sus extremidades superiores—, la llegada de la "luz entera de la mañana", es decir, del momento de claridad más intenso, que tradicionalmente se identifica con la divinidad.

Como bien observa Arancet Ruda (2001, pp. 167-168), en "Poema VIII" parece haber un tránsito del hablante hacia su propia interioridad marcado por los verbos "cavar" y "excavar":

> Cavar, cavar los ojos enarenados como se ahuecan los cuellos largos de los pozos cerrados en implacables soledades.
>
> Excavo la bienaventuranza.
> Cruzas llanuras
> y acaecen palomas entre las manchas negras de las quejas.
> Siento en mis ojos las anguilas fuera de sí de los silencios montañeses (2005a, p. 128).

Sin embargo, cuando aparece el "tú" en el verso cuarto, la acción parece cambiar y volver a incardinarse en el deseo de una alteridad distante: luego de que "acaecen palomas", ave asociada a la pureza y a la acción divina (Rivas, 2012, pp. 142-143), "entre las manchas negras de las quejas", el hablante "siente", en sus "ojos" —órganos que podrían interpretarse, en línea con el primer verso, como "interioridad—, "las anguilas fuera de sí de los silencios montañeses". Esto último podría pensarse como el doble carácter de la proximidad de lo Otro, a la vez terrible y glorioso: "fuera de sí" están las "anguilas" —animal que resume en sí el simbolismo de la serpiente, usualmente negativo, y el del agua,

300. En algunos pasajes del Antiguo Testamento, se alude a las estrellas, "por su número y orden", como "ejército de los cielos" (Rivas, 2012, p. 86) y, por tanto, se las asimila a los ángeles.

generalmente positivo, contemplados ambos en la tradición judeocristiana (Chevalier, 1986, p. 100)— de los "silencios montañeses". Si consideramos que el "silencio" es, en las Escrituras, un pasaje o preludio previo a grandes acontecimientos, como las revelaciones (Chevalier, 1986, p. 947), y que la "montaña" suele ser el lugar donde estas suceden, sitio de contacto entre el hombre y lo elevado, tenemos nuevamente la anhelada cercanía de lo Otro. Esto se repite en los demás poemas. Así, en "Poema IX", hallamos:

> Según mi carne grito en la sombra la beatitud de los recién nacidos.
>
> Encima del mismo tono llevo el contacto de los bosques lejanos
> y asistencia de océanos (vv. 2-4, 2005a, p. 129).

El hablante "grita", en la protección que parece representar la "sombra", la "beatitud de los recién nacidos", como si él también fuera un elegido; sentido que se refuerza en los versos siguientes, al "llevar" "el contacto de los bosques lejanos" —recuérdese el profundo significado del árbol, ya aludido anteriormente— y la "asistencia de los océanos", elemento rebelde de la naturaleza cuya sumisión da cuenta del poder divino (Rivas, 2012, p. 122). Algo similar ocurre en "Poema X":

> Paz, paz, sobre los días y las noches cansadas de recoger las voces falsas,
> que el mar hace sonar las cáscaras de nuez de la maravilla,
> y vuelvo a oír la guía de mi ánimo dentro de primicias celestes (vv. 3-5, 2005a, p. 130).

Aquí tenemos el contraste entre "las voces falsas" y la autenticidad, que anuncia el "mar", de las "cáscaras de nuez de la maravilla". El fruto de la "nuez", como el de la "almendra", es un símbolo de honda densidad que remite a Cristo y a la Virgen, por lo que su cáscara, asociada a la mandorla medieval, es, como la naturaleza humana del Hijo, aquello que recubre o guarda el misterio (Chevalier, 1986, pp. 82-83). No es curioso entonces que, en el verso siguiente, el hablante encuentre nuevamente "la guía" de su "ánimo" en las "primicias celestes".

Sobre sus versos postreros, "Poema XII" y "Poema XIII" anticipan uno de los elementos centrales de *Estrella de la mañana*, el de la muerte como esa otra realidad, positivamente connotada, a la que el hablante busca llegar:

> Arranco vísperas de muros inclinados,
> y más allá de todo se mueve el brillo opaco de la agonía ("Poema XII", vv. 11-12, 2005a, p. 132).
>
> Todo lo nuestro llega; las ventanas amigas entran las lejanías;

> pero ya no saldremos nunca de esta mañana opaca.
>
> Avanza hacia nosotros las vueltas seguras de la muerte ("Poema XIII", vv. 4-6, 2005a, p. 133).

En el primer caso, el hablante "arranca" "vísperas" de "muros inclinados", elemento que bien podría leerse como gesto deferente de la divinidad —recuérdese que, ya en el Antiguo Testamento, Dios es identificado como muro protector de su pueblo (Rivas, 2012, p. 129)—, y luego, a la distancia, advierte el movimiento del "brillo opaco de la agonía", es decir, de una suerte de luminosidad no cabalmente inteligible previa a la muerte. Un caso similar se da en el quinto verso de "Poema XIII", donde, con un sentido cercano, hallamos "mañana opaca". De ella ya nunca saldrán, dice el hablante luego de advertir la llegada de un orden otrora lejano que podría asociarse al avance de las "vueltas seguras de la muerte" del verso final.

Las "vísperas" y los "muros" aparecen nuevamente en la penúltima pieza del libro, "Poema XIV":

> Los muros están cubiertos de vísperas y estrellas blancas.
> Las flautas hacen temblar a las flexibles viñas.
>
> Oh, bodas, en tanta perfección de desnudez el gallo canta.
> Aprieta mi adolescencia tus ojos negros (2005a, p. 134).

Las "estrellas blancas", por su luminosidad cercana a la de la "estrella de la mañana", aquella que anuncia el amanecer, podrían leerse como elementos que enfatizan el advenimiento ya señalado por las "vísperas". No es sencillo captar el sentido del segundo verso, pero podría pensarse que la música de las "flautas", instrumentos tradicionalmente asociados a la vida pastoral, movilizan a "las viñas" —"símbolo[s] [bíblicos] de alguien o algo a lo que Dios dedica todo su cuidado y su amor esperando recibir lo que corresponde como retribución" (Rivas, 2012, p. 200)—, acción que podría interpretarse como un llamado a los elegidos. Las "bodas" del vocativo del tercer verso, símbolo místico inmortalizado por San Juan de la Cruz, remiten a la unión con lo divino, que se anuncia en el "perfecto y desnudo" canto del gallo.

Según escribe Arancet Ruda en *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*, la unión que anticipa "Poema XIV" "queda sellada" (2001, p. 181) en "Canción de cuna que no ha agradado a nadie", último poema del libro. En un artículo algo posterior al referido libro, la investigadora coteja ese poema postrero con un metatexto fijmaniano, "El sentido de las canciones de cuna", y concluye:

> … *Hecho de Estampas*, que como proceso de la noche oscura se inscribe en el terreno de la poesía mística, posee la peculiaridad de que la construcción del pasaje espiritual tiene una raíz de canción de cuna. […]. Sin duda, su madre le cantaba, al pequeño Jacobo Fijman, canciones de cuna; una madre que pudo haber sido alfabetizada o no, ya que, al parecer, en esa época (último cuarto del siglo XIX) y en esa zona (Besarabia rusa) los judíos no tenían acceso a la misma educación formal de otros sectores poblacionales. Si suponemos, entonces, analfabetismo, la cultura oral a la que mayormente pertenecen las melopeyas, pasaría al primer plano por partida doble.
> La presencia de la canción de cuna como elemento conceptual y material en *Hecho de Estampas* […] explica la figuración de algunos componentes que, en principio, parecen raros en el cotexto […]. Estos elementos, ajenos a la angustia propia de la noche oscura, van componiendo un campo semántico característico de las canciones de cuna e imprimen en esta experiencia de transformación espiritual un sello distintivo. El sujeto de *Hecho de Estampas*, que atraviesa canales y túneles, que avanza en su oscuridad entre muros inclinados, todos ámbitos interiores, lo hace en varias ocasiones como niño, configuración que podría empezar a justificar el haber acudido a uno de los primeros géneros literarios constituidos como tales. Un rasgo determinante de la nana es que implica, simultáneamente, dos presencias; en primer lugar y en forma explícita, la de un bebé, un recién llegado a la vida; así se presenta el yo fijmaniano en tanto converso reciente… (2007, pp. 30-31).

Si bien la hipótesis de Arancet Ruda nos resulta harto sugerente, encontramos difícil, allende las declaraciones del propio Fijman, primero, catalogar *Hecho de estampas* como un poemario "místico" sin mayores precisiones; luego, extraer, a partir de él, conclusiones sobre la infancia del poeta y sobre la instrucción de su madre; y, por último, identificar el "yo" de este libro, tan esquivo, como un "converso reciente". Aun así, aunque no creemos que esa "otra presencia funcional" (2007, p. 31) sea una "madre", sí compartimos con Arancet Ruda la idea de que, en *Hecho de estampas*, existe una otredad supuesta, superior y distante del hablante. Y entendemos también que esos elementos "ajenos a la angustia de la noche oscura" responden al carácter ambivalente de ese Otro, que ya había aparecido, aunque en un tono distinto, en *Molino rojo*.

En cualquier caso, "Canción de cuna que no ha agradado a nadie" es, según nuestra lectura, la pieza que condensa el carácter liminar de *Hecho de estampas* y anticipa formalmente, por la repetición y el ritmo salmódico, *Estrella de la mañana*. Y subrayamos "liminar" porque, a diferencia de la "unión" que propone Arancet Ruda, estimamos que el futuro perifrástico, así como el presente del indicativo de un verbo tan especial como "empezar", indican una inmediatez, pero no una consumación:

> Van a cantar
> por el nacer

de varón, de mujer;
van a cantar,
van a nacer.

Empiezan a cantar,
empiezan a nacer
el varón, la mujer;
las voces del cantar,
las voces del nacer,
de varón, de mujer,
empiezan a cantar,
empiezan a nacer.
…
Van a cantar:
la noche va a nacer.
Empiezan a cantar
el varón, la mujer,
la noche va a nacer.
…
Van a cantar
por el nacer
el varón, la mujer.
Empiezan a cantar
amanecer… (vv. 1-13, 23-27 y 33-37, 2005a, pp. 135-136).

Aquí se anuncia el comienzo del canto, que se asocia al nacimiento del "varón y la mujer", sintagma que remite a la totalidad (Arancet Ruda, 2001, p. 182). Del mismo modo, el origen de la noche se asocia al "amanecer", con lo que podría pensarse que, pasada la "noche obscura", vendrá la "noche de oro" de *Estrella de la mañana*. En cualquier caso, no creemos que se concrete en esta pieza una "unión", sino solo una proximidad: como en el resto del libro, hay una alteridad, fuente del deseo del hablante, que nunca es poseída. En relación con el título, pensamos, con Arancet Ruda,

> que, por su condición de no haber gustado, esta composición dista de los estándares de aceptación; su sonido es diverso del esperable y más difundido[301] […]. Fijman tiene conciencia de la separación de su poesía respecto de la inteligibilidad inmediata, y se afianza en la diferencia (2007, p. 35).

301. La investigadora tiene en cuenta aquí "El sentido de las canciones de cuna", texto metapoético en el que Fijman diferencia el "Don" de la "canción de cuna de la Resurrección", del "Dan" de "la música del mal, las canciones de cuna del demonio" que advinieron con el pecado adánico, esto es, "la imitación de las canciones divinas por el demonio y sus ángeles" (Fijman, 1930a, p. 49).

III. La Disimilitud y la Pérdida de Referencias

El deseo estructurante, como queda dicho, tiene por objeto un indecible. Así, en todos los poemas del libro, salvo en "Canción de cuna que no ha agradado a nadie", en el que ya se anticipa la repetición que caracterizará *Estrella de la mañana*, la palabra, vertebrada sobre la disimilitud que supone la sinestesia, apunta a lo que no dice: es posible, como lo hemos intentado, proponer una lectura de ella, pero, en todos los casos, su sentido último es, según pensamos, la fuga:

> oigo el agrio sudor de la precocidad ("Poema V", v. 3, 2005a, p. 125)
>
> Estamos lejos de mi voz y el mundo, vestidos de humedades blancas
> …
> Mi voz es fría y sucia como la piel de los muertos ("Poema VI", vv. 4 y 6, 2005a, p. 126)
>
> Siento en mis manos venir la luz entera de la mañana ("Poema VII", v. 5, 2005a, p. 127)
>
> Siento en mis ojos las anguilas fuera de sí de los silencios montañeses ("Poema VIII", v. 6, 2005a, p. 128)
>
> Al pie de los aromas blancos recobro mis manos en plegaria ("Poema XI", v. 1, 2005a, p. 131).

Arancet Ruda lee las sinestesias de *Hecho de estampas* como la afirmación de un "ámbito distinto" al señalar que "constituyen una manera de corporeizar lo intangible y connotan la proximidad a una dimensión más elevada" (2001, p. 176). Si bien su lectura es interesante, estimamos, a diferencia de ella, que este recurso subraya la imposibilidad de decir eso Otro que, paradójicamente, es su fundamento: no se trata de mecanismos de presencia, sino de ausencia. Precisamente, el último verso citado, el primero de "Poema XI", a nuestro juicio, ilustra cabalmente la cuestión: el hablante elige, para comunicarse con lo Otro, estar "al pie de los aromas blancos", un sitio de invocación imposible de precisar, atópico, solo sugerido por la tensión que generan esas coordenadas disímiles, propias de la sinestesia, que remiten a una alteridad inapresable. Debido a esta suerte de impotencia comunicativa, no parece casual que el segundo verso de esta pieza sea uno de los dos de todo el libro rematados por puntos suspensivos[302] ni que sea solo una fórmula narativa trunca: "Una vez había…".

A esta imposibilidad también contribuyen, como ya hemos señalado, el verso libre

302. El otro es el último verso de "Canción de cuna que no ha agradado a nadie" y, por tanto, del libro: "amanecer…".

—que no presenta variaciones en relación con *Molino rojo*—, la disposición estrófica del texto y, además, lo que podríamos llamar, parafraseando a Cristina Piña (2010), el descentramiento del sujeto lírico. De acuerdo con Zonana, que sigue en esto a Antonio Rodiguez, "[c]uando en un poema, la voz que enuncia en primera persona coincide con el paciente que experimenta la disposición afectiva (y no hay una modificación en la instancia del discurso) es posible hablar de sujeto lírico" (2008, p. 47). En *Hecho de estampas*, a diferencia de lo que sucedía en la mayor parte de las composiciones del primer libro, si bien predomina la enunciación desde un "yo", se produce por momentos un desdoblamiento que impide al lector identificar un sujeto lírico, ya que la voz no siempre se corresponde con la de los pacientes presentes en todas las estrofas de los poemas. Es lo que sucede, por ejemplo, en "Poema II":

> Oíase a través de las olas subidas el grito de los puertos y las ciudades
> y el frío de las campanas.
>
> Los cielos mueven el puente de los días.
>
> El frío se sumerge en las ramas.
>
> Recogemos la sombra que cae de los pájaros.
> Te has ido.
> Enumero las albas bajo la espuma azul de la noche.
>
> Corderos desfigurados reflejan en sus ojos las vueltas de las estrellas
> y los viejos molinos (2005a, p. 122).

Este rasgo, sumado a la pérdida de referencias concretas que todavía aparecían en *Molino rojo*, puede leerse como el vaciamiento del sujeto, aspecto propio de los discursos místicos que estudia Certeau. Si bien de modo traslaticio y particular, como aquellos, la lírica fijmaniana de madurez, al estar incardinada exclusivamente y por entero con relación a Otro, objeto inaprehensible de deseo, provoca el vacío del "yo", lo despoja de todos sus atributos y lo sitúa únicamente como deseante.

IV. Rumbo a *Estrella de la mañana*

Hecho de estampas está estructurado a partir del deseo: el hablante lírico se halla separado de una instancia otra a la que aspira, pero que, en ningún momento, se define con rasgos precisos. Se trata, en definitiva, de una otredad trascendente que la palabra fijmaniana, como la "mística" de la que habla Certeau, señala a través de la disimilitud, pero nunca dice. Este segundo poemario es, así, la afirmación de un lenguaje germinal en *Molino rojo* y que alcanzará su más acendrada expresión en *Estrella de la mañana*;

es un engarce fundamental para comprender la evolución de la trayectoria poética de Fijman y su proyecto del margen. En una época en la que la vanguardia se debatía aún con el modernismo, Fijman deja atrás las contiendas estéticas vanguardistas y apela a otras tradiciones, como la mística y la bíblica, para forjar un lenguaje distinto, volcado hacia un centro Otro, y se ubica así en los márgenes del canon de su tiempo. Este *modus loquendi* es, en definitiva, su "mística".

Entre el segundo y el tercer libro fijmanianos, se sitúa una composición titulada "Imitación de San Antonio de Areco", publicada en la quinta edición de la revista *Número*, de mayo de 1930. Poema extenso, atípicamente dividido en cuatro partes numeradas —rasgo poco usual en la lírica de Fijman—, señala una breve vuelta a la referencialidad, aunque harto difusa, ya que solo pueden identificarse unos pocos elementos —casi todos, propios de la vida rural pampeana ("llanura", "pampa", "troperos", "espuelas", "reseros"), y solo uno distintivo del lugar: el "puente viejo"— del pueblo del título. Más allá de estas dos características —la extensión y la presencia de referencias—, por lo demás, el lenguaje del poema no dista del que carateriza al libro que lo precede.

Para Arancet Ruda, por su longitud y la "súbita claridad semiótica", la pieza en cuestión se relaciona con "El hombre del mar" y con "Adoración de los Reyes Magos", ya que se trata de "las raras ocasiones en que el yo lírico declara abiertamente su voluntad, su postura, sin posible lugar a equívocos" (2001, p. 433). Según la investigadora, la experiencia del sujeto en "Imitación de San Antonio de Areco" es presentada por él mismo como *einfühlung* (2001, p. 434), es decir, como una empatía estética o proyección sentimental sobre un lugar u objeto. Coincidimos con ella: no se trata de una pintura del lugar, sino que este es el cauce por el que el hablante, afirmado en la primera persona singular, expresa su devoción:

> Más que pueblo dicha que echa de sí sus calles para los gustos del milagro:
> Calles de ruego, calles de gracia, calles de canción.
> …
> Hoy padece en Cristo y por Cristo.
>
> Hermanos de llanura
> ponen candor de voces en nuestros pechos angostos de hombres de ciudad.
> …
> Quiero mirar su puente viejo
> que canta sobre muertes de luz el angélico llanto.
> Entran los niños su amanecer
> con su tiempo que es siempre el tiempo de la gracia;
> …
> y esto tengo por gozo:

Vivo en la luz del río lo que fuera a dejar por precio de los cielos.
…
Me reconozco en sus calles como en las manos de Nuestro Señor Jesucristo.
…
San Antonio de Areco,
tengo enteros todos tus lados en alabanza de santidad
y en tus silencios continuados unos en otros como en los dulces brazos de la
[Virgen María.

Ya tengo por bastante tan mucho ser de San Antonio de Areco,
y hoy tomo para mí su candor de plegaria y este quedar de cosas para Dios
(vv. 1-2, 7-9, 15-18, 22-23, 29 y 36-40, 2005a, pp. 191-192).

Desde el primer verso, queda en claro que, en este poema, "más que pueblo", San Antonio de Areco es precibido de modo menos concreto, como "dicha" cuyas "calles" —podría pensarse— desembocan en el "milagro". El sitio aparece además relacionado con la figura de Cristo y con su pasión, y encarna los valores de simplicidad que este promovía, asociados aquí —como en muchas otras composiciones fijmanianas— a los hombres "de llanuras", más probos que los "de ciudad". La construcción más emblemática del pueblo, "su puente viejo", "canta" "el angélico llanto" "sobre muertes de luz", lo que bien podría leerse como un llamado a la nueva vida, interpretación que está reforzada por los versos siguientes, en los que hallamos asociados "niños", "amanecer" y "tiempo de gracia". Más adelante, el hablante declara su "gozo": vivir "en la luz del río lo que fuera a dejar por precio de los cielos". Difícil precisar un sentido para este verso, ya que no resulta claro de qué modo habría que leer el verbo "dejar". En todo caso, lo interesante aquí es que se dice que el cielo tiene un precio, y parece que San Antonio de Areco cumple con los requisitos para acceder a él, por lo que se erige como modelo de devoción. Esta lectura está acreditada por el "reconocerse" del "yo" en las calles arequeras "como en las manos de Nuestro Señor Jesucristo", y, en sus silencios, "como en los dulces brazos de la Virgen María". Los últimos dos versos, y particularmente el sintagma "quedar de cosas para Dios" —léase la entrega absoluta—, son toda una declaración de intenciones del hablante y anticipan el tono que adoptará *Estrella de la mañana*, por lo que "Imitación de San Antonio de Areco" bien puede ser visto como, en palabras de Arancet Ruda, el "eslabón" (2001, p. 434) que une el segundo poemario con el último.

V. *Estrella de la mañana*: el Lenguaje Herido por el Otro

I. Introducción

Al estudiar el prefacio de *La Science Expérimentale*, de Jean-Joseph Surin, Michel de Certeau subraya una característica común a la gran mayoría de los textos místicos:

> La cita de un *expediente histórico sobre los tiempos primitivos,* constituidos por «experiencias» fundadoras (la visión de Pedro en el Tabor, la predicación de los apóstoles, etc.) y escrituras canónicas (san Juan y san Pedro), sirve para construir una genealogía de la enunciación —una genealogía relativa al acto y a los lugares del decir, y no a la transmisión o al comentario de un contenido— (2006a, p. 182).

Estas citas —su "reutilización" o "actualización presente", como dirá más adelante (p. 183)— son, para el historiador francés, mecanismos mediante los que los discursos místicos se incardinan en una *serie formal* —"es la forma, y no los contenidos, lo que permite que haya continuidad, léase identidad, entre el pasado y el presente" (p. 183)— cuyo comienzo es la Escritura, aval de la operación del poder-decir místico, de su formalidad. A nuestro juicio, este rasgo puede servir de clave de lectura para comprender por qué *Estrella de la mañana* es el punto más alto de la "mística" fijmaniana: el libro abreva en la poética hebrea veterotestamentaria y, de ella, toma la repetición, procedimiento que —como en los primeros libros la sinestesia y el oxímoron— condensa el deseo del hablante. Si bien el rol central de este recurso y su filiación son cuestiones evidentes para cualquier lector, y ya han sido puestas de relieve por críticos como Arancet Ruda o Vera Barros, creemos que resta indagar aún en el porqué de esta particular opción estética: como los textos espirituales de los siglos XVI y XVII que estudia Certeau, el último libro de Fijman representa una apuesta por aquello que, si bien se percibe ausente, *debe hablar*[303], es decir, por lo Otro. Y para ello, el autor se inclina por un lenguaje estético que remeda, formal y simbólicamente, el del Antiguo Testamento, primer monumento de la palabra divina, así como, en menor medida, en San Juan de la Cruz, quien también abrevó en la Biblia y fue reconocido, ya en su tiempo, junto con otros pocos, como el creador —léase "formalizador"— de un estilo *místico* (Certeau, 2015, p. 107). El proyecto fijmaniano alcanza así su punto más alto de

303. "Los Reformados pensaban que aunque las instituciones, corrompidas, estuvieran abocadas al mutismo, era posible escuchar la Palabra instructiva en las Escirturas. Desde el siglo XVII la exégesis mina esta confianza, e incluso los espirituales buscan en otro lugar y bajo otros modos aquellos que puede, que *debe* hablar. Se fundan en la promesa que ha sido hecha: el Espíritu hablará" (Certeau, 2006a, p. 22).

concentración y hermetismo —y, consecuentemente, de menor inteligibilidad—: las referencias exteriores desaparecen por completo y todo queda reducido a un número limitado de símbolos y estructuras que se reiteran, con leves variaciones, en cada uno de los poemas. El deseo absoluto del Otro hiere el lenguaje, lo acendra, lo coagula, lo lleva hasta su condensación más extrema, pero, como ocurre en la mística propiamente dicha, el resultado siempre es el mismo: la impotencia y la decepción.

II. La Repetición

El procedimiento de la repetición ha sido estudiado y analizado en detalle por, especialmente, dos críticos: Arancet Ruda y Vera Barros. Proponemos, entonces, un breve repaso por sus principales aportes. En *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*, la investigadora tilda el último poemario fijmaniano de un aparente "caos dinámico" (2001, p. 248), vertebrado por la repetición y su variante complementaria, la elipsis (pp. 266-267). A partir de esta constatación, afirma, como ya hemos señalado en otro apartado, que la abundancia que produce la reiteración está en lugar de otra cosa, no dicha pero fundamental, y que este rasgo emparenta *Estrella de la mañana* con la mística apofática, "que identifica la divinidad con la nada" (p. 267). Pero no solo eso: "gracias a que repetición y elipsis producen un efecto de armoniosa indistinción[304], se convierten en significantes del deseo de trascendencia por parte del sujeto y de un ocasional y feliz sentimiento de continuidad del ser" (p. 267). En esta línea, Arancet Ruda destaca trece modalidades de aparición de la oración en el libro, razón por la cual caracteriza esta forma como "matriz generadora" (p. 295). Luego, subraya la importancia de la relación yo/tú a partir de dos áreas semánticas (la del nombrar y la de la unión), y la relevancia del dolor como tema subyacente (p. 279). Por último, la autora vuelve a considerar las implicancias de la centralidad de la repetición y sostiene:

> … percibimos que el texto nos está dando simultáneamente varios mensajes, y los dos principales parecen contradictorios. En primer lugar la aprehensión de la totalidad, la experiencia religiosa; en segundo lugar, obsesión y frustración ante la imposibilidad de alcanzar lo anhelado. El nombrar y la repetición hablan de un deseo, en principio satisfecho. Sin embargo el grado de insistencia acentúa el carácter ausente de lo buscado (2001, pp. 296-297).

Por su parte, Vera Barros, que califica *Estrella de la mañana*, "por su estilo retórico y por su composición morfológica, sintáctica, fonológica y semántica, como un texto

304. Dice Arancet Ruda en el mismo libro: "Repetición y elipsis en *Estrella de la Mañana* crean un ámbito donde la discontinuidad —según designación de Bataille— o la "separatidad" —denominación de Erich Fromm— está abolida" (2001, p. 267).

obsesivo, maníaco, esquizofrénico"[305] (2015, p. 43), se aboca en su tesis a estudiar la repetición en todas sus formas, las que sistematiza en "metafiguras de la experimentación" (p. 44)[306]. Si bien pondera los aportes de Arancet Ruda, pone el foco en un elemento que esta considera escasamente: el modelo bíblico y místico español (más bien, sanjuanista) que sigue el poeta para su último libro. No obstante esta filiación, para el investigador, Fijman reinventa tales fuentes: "Aunque EMÑ[307] imita o replica los procedimientos más importantes de la poética bíblica, también produce innovaciones propias, especialmente por 1) la saturación y otros efectos mediante las reiteraciones; 2) las elipsis; 3) la métrica creciente y decreciente; 4) otros" (p. 70), entre los que se hallan la simetría conceptual palindrómica y la anadiplosis sintagmática, o el bucle generado por la metafigura de la repetición.

La centralidad del mecanismo de repetición y sus variantes, la raigambre bíblica de tal procedimiento, o la cercanía del libro con el canto y la plegaria son hechos palmarios para cualquier lector, pero el porqué de su empleo en *Estrella de la mañana* es aún, como hemos intentado exponer, materia de debate. Compartimos con Arancet Ruda la idea de que la reiteración remite a un deseo insatisfecho, razón por la que, al mismo tiempo, descreemos de la "armoniosa indistinción" de la que ella habla —y de la posible compatibilidad de esta formulación con una mística apofática—: ese afán incumplido implica necesariamente una alteridad ausente. Coincidimos asimismo con Vera Barros en su detallado análisis retórico, que liga el poemario fijmaniano con la tradición bíblica, pero pensamos que este parentesco no responde a la necesidad del poeta de hacer de su libro un acto performativo de fe por su reciente conversión (2015, pp. 60-61). Tampoco comprendemos de qué modo podrían convivir esa necesidad de "socialización de la conversión" (p. 60) y la experimentación formal: si, como sostiene Merino y recoge Vera Barros, *Estrella de la mañana* es "un comunicado de asunción religiosa, el anuncio y la prueba de un cambio de fe" (Merino, 2010), cabe preguntarse por qué adopta una forma experimental que resulta difícilmente comprensible para el público con el que el autor estaba intentando congraciarse en su calidad de "cristiano nuevo". De hecho, aunque no las compartimos cabalmente, las lecturas de Lindstrom

305. Las cursivas son del autor.

306. Dice Vera Barros al comienzo del capítulo que le dedica al último poemario fijmaniano: "… nos abocaremos a deslindar los procedimientos y recursos poéticos que distinguen EMÑ: principalmente se trata del procedimiento de la duplicación en los planos semántico, sintáctico y fónico; a saber, el *bucle* y los paralelismos (isocolon), los comentarios y ampliaciones, la reiteración de sustantivos-símbolos (reduplicación, geminación, epífora, epímone), los estribillos y aliteraciones (eufonía, parómeon y tautograma) y, finalmente, la variación, repetición y saturación semántica. Sistematizaremos esta serie de recursos en metafiguras de experimentación: particularmente, de repetición (cacofonía/eufonía, parómeon, tautograma)" (2015, pp. 43-44).

307. Vera Barros utiliza las siglas en redonda para referirse a *Estrella de la mañana.*

demuestran que el último poemario es pasible de ser interpretado como una obra particularmente heterodoxa.

Como dijimos al comienzo de este apartado, creemos que Fijman, como los autores de textos propiamente místicos, abreva en el Antiguo Testamento al momento de pergeñar un lenguaje que, formalmente, encarne el desafío de la *palabra*. La elección, por tanto, no es casual ni acomodaticia; no tiene por finalidad agradar a sus contemporáneos. Por el contrario, responde a una lógica distinta, está incardinada con relación a un centro Otro. Con todo, *Estrella de la mañana* no es, como bien advirtió Vera Barros, una mera copia de un modelo. Pero su diferencia con este no se explica, sin más, por mor de experimentación, sino que responde a una tensión similar a la que animaba a los espirituales de los siglos XVI y XVII, que apelaban a elementos identificables dentro de la *serie formal* en la que se inscribían, pero no con intención imitativa:

> … los discursos místicos tienen que responder […] de una ambición que les es propia. Situándose en una posición *distinta* a la de la enseñanza magisterial, pretenden, sin embargo, dar testimonio del *mismo* Dios que esta. Necesitan probar simultáneamente que hablan desde un lugar *diferente* (como «místicos») y que surgen de la *misma* inspiración (como «cristianos»). Sin derivarse de las autoridades, deben manifestar el mismo Espíritu que ellas (Certeau, 2006a, p. 180)[308].

Ya la adopción de los principales recursos formales de la poesía hebrea[309], materializados con símbolos distintivos de las tradiciones judía y cristiana, resulta un movimiento transgresor por parte de Fijman para su época. Singularidad propia de la mística española:

> El encuentro de dos tradiciones religiosas, una relegada al exilio interior, la otra triunfante pero «corrompida», permitió a los cristianos nuevos[310] convertirse en gran medida en los creadores de un discurso nuevo, liberado de la repetición dogmática y estructurado […] por la oposición entre la pureza «de dentro» y la mentira «de fuera». […] L]a expansión mística de los siglos XVI y XVII es con frecuencia el efecto de la diferencia judía en el ejercicio de una lengua católica (2006a, p. 32).

308. Las cursivas son del autor.

309. Respecto de este tema, recomendamos dos textos de Luis Alonso Schökel: *Estudios de poética hebrea* y su versión reducida, *Manual de poética hebrea*, más alejada del paradigma de la estilística al que responde la primera obra.

310. Dice, a propósito, Certeau: "… la presencia de los «cristianos nuevos», cuyo rostro «converso» sigue siendo para sus contemporáneos la máscara del judío excluido, es masiva entre los «iluminados» o «alumbrados». […]. Dentro del cristianismo, ellos articulan la experiencia de un *lugar otro*, pero desde el *interior* de la tradición que adoptan" (2006a, pp. 31-32).

No se trata entonces de un vasallaje del escritor para con sus lectores, a los que busca agradar y, sobre todo, convencer de su conversión; tampoco de un gesto reaccionario contra un entorno que percibe degradado. Se trata, a nuestro juicio, de una apuesta distinta, original, de un cruce de tradiciones que tiene como único fundamento y fin lo Otro.

III. "Bajo la noche de oro"

El epígrafe de *Estrella de la mañana* reza "et dabo illi stellam matutinam" ["y le daré la estrella de la mañana"[311]]. Se trata de un conocido pasaje del libro del Apocalipsis; específicamente, de una carta a la iglesia de Tiatira. Al respecto, dice Rivas:

> … en medio de las pruebas de la persecución, al vencedor se le promete como galardón «la estrella de la mañana» junto con el poder sobre todas las naciones (Apc 2, 27-28). No hay ningún otro texto que permita arrojar algo de luz para entender cuál es el sentido de esta promesa, que permanece aislada en toda la Sagrada Escritura. Es posible que se trate de una alusión a alguna creencia de carácter astrológico o se refiera a algún texto extra-bíblico (2012, p. 88).

El título del poemario fijmaniano parece responder, más bien, al sentido que se desprende del sintagma "estrella de la mañana" en otro pasaje del Apocalipsis, donde aparece como un título de Jesucristo: "Yo soy el retoño y el descendiente de David, la estrella brillante de la mañana"[312] (22, 16). A propósito, Rivas señala:

> Por su cercanía con la referencia al «retoño de David» (alusión a Is 11, 1), el término «estrella» sería un título mesiánico derivado de Num 24, 17, donde el rey descendiente de David está representado por una estrella. La especificación de que la estrella mesiánica es aquella que aparece antes del amanecer se debería a que el Cristo del Apocalipsis está anunciando su futura y próxima venida (2012, p. 88).

Es posible que Fijman haya pensado en ambas posibilidades al momento de titular su libro: tanto "premio" como "anunciación" —de la parusía[313]—. En cualquier caso,

311. Seguimos la traducción que propone Rivas y nos distanciamos aquí y en el siguiente caso de la Nueva Biblia de Jerusalén, que consideramos para los demás pasajes de la Escritura. Lo hacemos porque la traducción que esta versión ofrece difiere de la que, evidentemente, tuvo Fijman en cuenta: "Y le daré el Lucero del alba". A pie de página, se señala: "El *Lucero*, símbolo de poder; Is 14 12: ver Num 24 17, evoca aquí la glorificación del cristiano asociado a Cristo resucitado, 22 16; ver Hch 2 36+; Ef 2 6+".

312. La Nueva Biblia de Jerusalén traduce: "Yo soy el retoño y el descendiente de David, el Lucero radiante del alba".

313. No creemos, sin embargo, que le quepa a *Estrella de la mañana* el mote de "texto mesiánico" (55)

ya desde el encabezado[314], se advierte la relevancia de una alteridad no presente, pero próxima. En esta línea, el primer poema, "I", reza:

> Los ojos mueren en la alegría de la visión desnuda de carne y de palabras,
> en la tierra desnuda y en el cielo desnudo,
> en el día desnudo y en la noche desnuda bajo los cielos todo crecidos.
>
> Es demasiado bella la noche de oro de muros y banderas luminosas.
> Corremos en la noche de plata bajo la noche de oro.
>
> Tierra desnuda, tierra perfecta, cielo desnudo, cielo perfecto.
> Voces desnudas de la voz eterna.
>
> En la noche de oro nos llaman las campanas,
> y oímos el vuelo de las palomas desde la noche de plata bajo la noche de oro
> (2005a, p. 141).

Sería dable suponer que, desde el primer verso, un nuevo orden acontece: los "ojos", bíblicamente asociados al conocimiento empírico (Rivas, 2012, pp. 136-138), "mueren"

que emplea Vera Barros; sobre todo, porque, en rigor, tal calificativo se usa propiamente en contextos muy restringidos de estudio de la Escritura.

314. Como apunta Arias, cabe suponer que la primera composición del último libro fijmaniano comprendía solo algunos de los poemas numerados (del I al XXXVIII, aunque, de hecho, sean treintaisiete piezas). Los titulados se habrían agregado con posterioridad: "… hemos podido consultar las hojas mecanografiadas por Fijman de los poemas de *Estrella de la mañana*. Existe en una biblioteca privada un 'Original de imprenta' de dicha obra —bien ordenado y, por lo demás, encuadernado con tapas (28 x 22 cm aprox.), que con seguridad debió de pertenecer a Ignacio B. Anzoátegui— con las copias mecanográficas realizadas por JF y los recortes de otros poemas que completaron el conjunto luego editado.
Son hojas escritas de un solo lado, con la paginación a lápiz de cada hoja, arriba a la derecha. Muestran claramente el ordenamiento de los poemas, todos ellos sin título ni otra indicación (salvo los últimos: 'Adoración de los Reyes Magos' y otros). Es decir, el conjunto inicial, que sigue la paginación de 1 a 35, debió haber sido el plan original de la obra; al menos así lo india el hecho de que al pie de la hoja número 35, con el poema que comienza *Pongo este llanto de mi llanto por todas las soledades que esperan las bocas de la tierra* (que en la edición impresa lleva el número XXXVI, por haber numerado el editor con el XX el poema que debía ser el XIX) está la firma autógrafa de Jacobo Fijman, tal como se hace cuando se firma un conjunto al considerarlo concluido. Cabe decir también que la numeración a lápiz indica que ha habido alguno que otro cambio de orden de los poemas, sin duda por decisión de Fijman (rastros de esto también hay en la revista *Número*, ya que uno de los poemas de EM que se publican allí —en noviembre de 1930— lleva el título 'Poema XV' ['Ojos de niño…'] y termina siendo el número XXXVII en el libro impreso).
Los poemas *posteriores* a la mencionada hoja '35' (es decir: 'Pampa de un día con su noche', 'Adoración de los Reyes Magos', etc.; salvo el poema 'XXXVII: 'Vuelvo mis ojos mansos', que tiene también una copia mecanografiada) están allí tomados de recortes de la revista *Número*, lo cual muestra que el libro terminó de armarse con posterioridad a la publicación de dichos poemas en la revista" (Arias, 2005d, pp. 138-139).

ante la alegre "visión" de una "desnudez" que abarca tanto el cuerpo ("carne") como el intelecto ("palabras"), y que se extiende al resto del universo ("tierra", "cielo", "día", "noche") ante "los cielos todo crecidos". Las estructuras paralelas "tierra desnuda, tierra perfecta" y "cielo desnudo, cielo perfecto" acentúan la identificación de la desnudez, el despojamiento, con lo perfecto, lo esencial. El "nosotros" aparece en tránsito ("corremos"), en una instancia inferior ("en la noche de plata"), pero con rumbo a una superior ("bajo la noche de oro"), su meta, asociada, por su carácter áureo, a la divinidad y, particularmente, a Jesucristo (Chevalier, 1986, p. 786). Las otras acciones del "nosotros" están en relación con dos símbolos que señalan la cercanía de lo trascendente ("es llamado" por las "campanas" y "oye" el vuelo de las "palomas").

A pesar de su hermetismo, potenciado en buena parte por las numerosas estructuras anfibológicas —rasgo que ya podía advertirse, aunque en menor medida, en *Hecho de estampas*— (Arancet Ruda, 2001, p. 250) y por algunas repeticiones que parecen puramente musicales —corales— (Vera Barros, 2015, p. 71), en su escasa inteligibilidad, todavía es posible advertir, en versos de todos los poemas de *Estrella de la mañana*, el deseo de unión del hablante con lo Otro, acción que, por momentos, parece inminente. En "II", por ejemplo, hallamos:

> Recogemos aromas de los días en el misterio de los misterios.
> Caen los muros.
> Veo la tierra sabrosa de vida y muerte.
> …
> Los ejércitos de la gracia desnudaron espadas ante el alba (vv. 3-5 y 7, 2005a, p. 142).

Podría pensarse que los "aromas" del verso tercero están asociados simbólicamente a las virtudes que los "días" por venir del "misterio" por antonomasia reparten. Asimismo, al "caer" los "muros", que aquí parecen remitir a la separación o la distancia, el hablante "ve" "la tierra sabrosa de vida y muerte", es decir, la tierra prometida en la que estos dos estados son, en efecto, uno solo. No es casual, en este sentido, que el poema se cierre con los "ejércitos de la gracia" alistándose ("desnudaron espadas") ante el advenimiento de la luz.

En "III", reaparecen los "aromas", así como la "tierra" y el "cielo", en un "abrazo":

> Amor, amor, amor,
> estamos en el abrazo de la tierra y el cielo;
> veo fragancias abiertas; siento fragancias abiertas.
> Corren las fragancias de las aguas; corren las fragancias de las llamas (vv. 1-4, 2005a, p. 143).

Del mismo modo que la llegada de lo divino acarreará la indistinción entre "vida" y "muerte", así también hará efectivo el "abrazo" entre "la tierra y el cielo". En este sentido, las "fragancias" que "ve" —recuérdese el peso que la sinestesia tiene en la lírica fijmaniana— y "siente" el hablante parecen remitir a la "luz" (véase Chevalier, 1986, p. 813), símbolo divino por excelencia. En "IV", "la fragancia" vuelve a aparecer:

> Tu alma canta, mi alma reza.
> Salta tu canto, vuela mi rezo en Cristo unidos,
> en la fragancia preciosa de los ángeles de la muerte.
> …
> Tu alma canta la vigilia de las palomas;
> mi alma reza con voz preciosa de la muerte la vigilia de las palomas (vv. 1-3 y 14-15, 2005a, p. 144).

A lo largo de toda la composición, se establece un paralelismo entre el alma del hablante y el alma del "tú": una canta, la otra reza, acciones que bien pueden concebirse como iguales en el contexto de la poesía de Fijman. Así, "canto" y "rezo" están "unidos" en Cristo, en esa "fragancia preciosa" que, vicariamente, los "ángeles de la muerte" —símbolos que cierran el libro y condensan, en buena medida, la anunciación de la alteridad— llevan. En los últimos versos, hallamos nuevamente la idea de cercanía: "la vigilia de las palomas", que el "alma" del hablante "reza con voz preciosa de la muerte". Como hemos expuesto en un temprano artículo (Cárcano, 2011), la "muerte", en el último poemario fijmaniano, no tiene carácter negativo, sino todo lo contrario: representa el fin de un modo de existencia y el comienzo de otro, trascendente. Ese nuevo orden es sentido por el hablante en "VI":

> Sobre mis manos agudas
> descienden las llamas de las visiones.
> …
> Amo tu nombre con pavor amoroso.
> Con pavor amoroso mi camino se alegra y regocija con tu nombre (vv. 1-2 y 7-8, 2005a, p. 146).

Podría pensarse que aquí el "yo" extiende sus "manos agudas" en actitud de plegaria para recibir las "llamas de las visiones", manifestación ígnea de la divinidad (Chevalier, 1986, p. 514). Luego aparece un "tú" cuyo "nombre" el hablante "ama" y que es motivo de "alegría y regocijo" en su camino. Si bien aquí no aparece explícitamente mencionado, es dable pensar, en el contexto total del poemario, que ese interlocutor es Cristo, quien, en algunas composiciones, parece ocupar paulatinamente el lugar de eso Otro a lo que el hablante apunta, el objeto de su deseo y de sus plegarias. Así, en "VII", tenemos:

> El agua oscura, la luz oscura de mi alma quiere morir en Cristo.
> Alcanzaremos las palomas crecidas
> y las albas crecidas y los corderos crecidos de todas las muertes (vv. 1-3, 2005a, p. 147).

Pareciera que el "agua" y la "luz" del alma del hablante, aún "oscuras", solo conseguirán claridad en la "muerte en Cristo" a la que aquel aspira. Solo así será posible "alcanzar" las "palomas, albas y corderos crecidos de todas las muertes". En esta misma línea, entre muchos otros ejemplos, hallamos:

> Espero en Cristo regocijado de muerte y alegre de muerte ("VIII", v. 7, 2005a, p. 148).
>
> Gracia del siervo que escuchó los cielos;
> niño en la luz y con la luz y por la luz de Cristo ("IX", vv. 4-5, 2005a, p. 149).
>
> Ando sobre la tierra
> y en nuestra sangre muero, y resucito en la sangre de Cristo ("X", vv. 4-5, 2005a, p. 150).
>
> Puesta está la creación toda en el Misterio con Dios visible en Cristo ("XI", v. 1, 2005a, p. 151).
>
> La noche en luz
> donde los muertos reposan su soledad de niños cantores arraigados en Cristo,
> [desmenuzados en Cristo ("XII", vv. 6-7, 2005a, p. 152).
>
> Dichosa el alba de las ciudades que hacen en Cristo sus murallas ("XIII", v. 12, 2005a, p. 153).
>
> Señor, Señor, Señor,
> canto mío eres tú, y Eternidad ("XXIII", vv. 5-6, 2005a, p. 162).
>
> Vienen los soles y las lunas en el alba de Cristo ("XXXV", v. 6, 2005a, p. 175).

Cristo es presentado, en consonancia con la doctrina cristiana, como una presencia y, a la vez, como una promesa. Asimismo, aparece, en línea con el símbolo Quicumque, que establece la doble naturaleza —divina y humana— de Jesucristo, como la persona en la que Dios se hace "visible". La poesía fijmaniana alcanza así, en la figura crística, su más alto grado ambigüedad: entre la presencia del que *habló*, del Verbo encarnado del que dan testimonio las Escrituras, y la promesa del que *hablará* cuando vuelva para

el Juicio Final. El hablante oscila entre esos dos polos —como, en los libros anteriores, entre la celebración y el temor, entre la alegría y la desazón—, aunque, en la estructura total del libro, pareciera prevalecer el deseo sobre la efectiva posesión, que, aun cuando es proclamada en alguna composición, se retrae en símbolos que sugieren más bien la liminaridad —considérense, al respecto, el final de "Adoración de los Reyes Magos" y el carácter del último poema del libro, "Canción de los ángeles de la muerte"—.

Además de Cristo, hallamos también en el libro a la tercera persona de la Trinidad, así como fórmulas asociadas al credo cristiano de raigambre bíblica:

> Atadas en el nombre,
> corren las albas igualadas en Padre y en Hijo y en Espíritu Santo ("XXXIII", vv. 5-6, 2005a, p. 173).

> Padre nuestro que estás en los cielos… ("XII", v. 11-12, 2005a, p. 152).

> Palomas blancas, palomas rojas, palomas blancas.
> Ave María ("XXVII", vv. 1-2, 2005a, p. 166).

Pero sin duda es en "Adoración de los Reyes Magos" donde se compendian más nombres propios (San Juan Bautista, la Virgen María, el Rey David, el rey Melquisedec, Santa Teresa, Abel), así como sucesos bíblicos (el pecado original, la anunciación, el nacimiento y la redención). Por este mismo hecho distinta a las demás, la composición —que, como ha estudiado detalladamente Arancet Ruda, guarda estrechas relaciones intertextuales con el *Cantar de los cantares* y con el "Cántico espiritual" sanjuanista (2001, pp. 299-314)— representa, a nuestro juicio, una suerte de poética expansiva —se trata de una de las piezas más extensas de la trayectoria fijmaniana— de *Estrella de la mañana*: es una celebración de la llegada del Mesías y de la "noche de oro" que Él encarna en una forma menos hermética, más dilatada e inteligible que el resto de los poemas, en relación con los que puede servir de clave de lectura, ya que expone ostensiblemente la ligazón —formal y simbólica— de la lírica fijmaniana con la Escritura, rasgo que la acerca a la mística. El primer verso del poema parece hacer referencia al pecado original y a su estela de desgracia, simbolizado en "la sombra del manzano" (véase Chevalier, 1986, pp. 688-689), que es redimido —ya en la Biblia, el "beso" aparece como símbolo de afecto y reconciliación (Rivas, 2012, p. 33)— por el "cielo":

> El cielo besa la sombra del manzano (v. 1, 2005a, p. 180).

A continuación, se dice que esa redención será llevada a cabo por el niño cuyo nacimiento se celebra y a cuya madre, la Virgen, se alaba:

> Ahora viene la paz desde los cielos,
> y esta noche le ponen corona de María.
> La voz que clama en el desierto anuncia el Nacimiento,
> toda la tierra herida de su boca y el beso de su boca.
> La boca del Ángel que cantó el Misterio:
> tiene corona el Niño.
> …
> Nace en la tierra todo el amor del cielo.
> Amor, Amor, Amor.
> Ave María, gracia plena, nace la flor de las criaturas (vv. 11-16 y 19-21, 2005a, p. 180).

Todo quedará colmado de gracia con la llegada del niño redentor, ese que, según el Evangelio de Marcos, era anunciado por San Juan Bautista, "voz que clama en el desierto", como el que bautizaría no con agua, sino con Espíritu Santo:

> Esta noche le ponen corona,
> y el desierto donde clamaba San Juan Bautista se llenará de gracia.
>
> Hermosa mía, que llevas el manto de la noche obscura,
> nace en la tierra todo el amor del cielo (vv. 29-32, 2005a, p. 181).

Aparece aquí un vocativo que se repite a lo largo de toda la pieza: "Hermosa mía". Es difícil precisar a quién se refiere esta fórmula y si es una variante de "Paloma mía", que también se presenta en reiteradas ocasiones. Aunque parece haber sido tomada del *Cantar de los cantares*, no es posible, contrariamente a lo que ocurre en ese hipotexto, establecer su identidad. Parece haber más de un "tú", o uno solo, pero desdoblado:

> En cuanto a su interlocutor [el del emisor], es alternativamente, y quizá a veces al mismo tiempo, la propia alma, la creación toda y la Virgen. En contadas ocasiones es innegable que la segunda persona está ocupada por María y únicamente por ella (Arancet Ruda, 2001, p. 332).

El niño es luego presentado, por medio de una sinestesia que combina la audición y la mirada, a través de la escucha de María, como "la paz / que hace seguros nuestros caminos", como el "Unigénito" —uno de los títulos de Jesucristo según la doctrina católica— y como "Dios, Uno y Trino", de acuerdo con el misterio trinitario. En la estrofa que sigue, se dice, en una nueva sinestesia, que "las doncellas" "despiertan al olor de su nombre", con lo que parece aludirse a las virtudes divinas de Cristo. Inmediatamente, se hace referencia al salmo 110 (109), donde figura el rey y sacerdote Melquisedec, prefiguración de Jesús, y a los demás salmos davídicos en los que aparece

la fórmula latina "Beatus vir" ["bienaventurado el hombre"]:

> Bajo los cielos llenos de lluvias María escucha la paz
> que hace seguros nuestros caminos.
> Escucha la mirada del Unigénito,
> escucha al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.
>
> Al olor de su nombre despiertan las doncellas.
> Beatus vir decía el Rey David
> cuando miraba los panes de la proposición del rey Melquisedec;
> Beatus vir decía el Rey David; rogaba y anunciaba su venida
> entre los desterrados de la Noche divina (vv. 43-54, 2005a, p. 181-182).

Hallamos luego el "cielo" en unión de amor ("besa") con el "lirio" y la "azucena", símbolos que, en la tradición cristiana, remiten a la blancura, la pureza, la inocencia y la virginidad (Chevalier, 1986, p. 651), atributos que podrían asociarse a la Virgen, mencionada en el verso siguiente, o a los justos que serán redimidos por ese "fruto santo" que "derrama olores de misterios":

> El cielo besa el lirio y a la azucena,
> y el fruto santo de la Virgen derrama olores de misterios (vv. 58-59, 2005a, p. 182).

Curiosa es la alusión a Santa Teresa en un contexto plagado de figuras bíblicas. Pero no se trata de la mística de Ávila, sino de Santa Teresita de Lisieux, también conocida como Teresa del Niño Jesús (1873-1897), monja carmelita francesa que escribiera "Je volerai bientôt, pour dire tes louanges / Quand le jour sans couchant sur mon âme aura lui" ["Yo volaré muy pronto para ensalzar sus glorias / cuando el día sin noche se abra a mi corazón"[315]]:

> Llega la luz sin noche como quería Santa Teresa.
> …
> La luz sin noche reviste nuestra carne de luz para las bodas,
> las bodas de los Pobres.
> Jesús:
> he aquí la palabra de la luz alegre y pavorosa (vv. 64 y 68-71, 2005a, p. 182).

Esa "noche sin luz" redime la "carne" mortal con su "luz" y la prepara para las "bo-

315. Se trata de los versos 14 y 15 del poema "Mon Chant du Aujourd'hui" (fechado el 1 de junio de 1894). "Couchant" bien podría traducirse como "ocaso", pero seguimos en esto a Emeterio García Setién, a cargo de las *Obas Completas* de la santa francesa.

das", símbolo de la unión de Cristo con su iglesia, entendida esta no como institución, sino como el conjunto de los fieles y justos (véase Rivas, 2012, pp. 37-38).

En las últimas estrofas, se menciona la "Ciudad Santa", es decir, la Jerusalén celeste, "ciudad de Abel" —personaje que representa a los justos y cuyo nombre puede traducirse como "aquel que está con Dios"—, custodiada por "serafines", los más altos ángeles de la jerarquía. Ellos "contemplan el rostro de Dios", ese que "nadie ha mirado jamás". Sobre el final, se anuncia la llegada de "la noche de oro", que abarca tanto a los de más altas dignidades ("los patriarcas", "los profetas", los mismos "Reyes Magos") como a los más sencillos ("los pastores"). El poema termina con cuatro versos encabezados por verbos en imperativo, que podrían concentrarse en dos por la repetición del primero: "ven a la Noche de oro" ("del cordero que limpia los pecados del mundo", "de los perfectos", "de los Reyes Magos") y "levántate junto a la estrella de la mañana". Todas son referencias evidentes a la llegada de Cristo, concebido como el redentor. Lo que nuevamente no puede esclarecerse es la identidad del/de los destinatario/s:

> He aquí que esperamos en el día de la Ciudad Santa,
> ciudad de Abel, guardada por las espadas de los serafines
> que contemplan el rostro de Dios,
> ese rostro que nadie ha mirado jamás, hermosa mía.
>
> Al olor de su nombre despiertan las doncellas.
> Hermosa mía, ven a la noche de oro de los Reyes Magos,
> de los patriarcas, de los profetas, de los pastores.
>
> Paloma mía,
> la Trinidad golpea tus muros con la estrella.
>
> Ven a la Noche de oro del cordero que limpia los pecados del mundo;
> Ven a la Noche de oro de los perfectos,
> Ven a la Noche de oro de los Reyes Magos.
>
> Hermosa mía, levántate junto a la estrella de la mañana (vv. 76-88, 2005a, p. 183).

En esta composición, así como en otras de *Estrella de la mañana*, nos encontramos con un fenómeno que ya había aparecido en el segundo libro fijmaniano: el descentramiento del sujeto lírico[316]. Pero no solo de él, sino también del destinatario. Así

316. Lindstrom afirma que la "autocaracterización del sujeto hablante", quien se atribuye "capacidades sobrehumanas" y "goza de una acceso permanente e inmediato a los conocimientos sagrados" (2016, p. 66), es lo que distingue el último libro fijmaniano del discurso apocalíptico, visionario o místico tradicional,

como este procedimiento, también el verso libre —cultivado desde *Molino rojo*— y la repetición de patrones formales constituyen todos mecanismos de ausencia: el deseo absoluto de un Otro indecible e inaprehensible desorbita un lenguaje lírico que elude las afirmaciones ontológicas y se queda en lo indicial. En esta línea debe entenderse también la preeminencia simbólica a lo largo de todo el poemario: si bien no parece alejarse demasiado de la raigambre bíblica en la que Fijman abreva, que sirve de marco para calibrar sus sentidos e interpretar —claro está, siempre imperfectamente— cómo funcionan en el contexto de los poemas, el símbolo siempre tiene un costado inaprehensible, un excedente que escapa a toda determinación y que, más que decir, constituye la mostración de la inefabilidad. Como afirma María Rosa Lojo,

> El símbolo es […] el nudo, acaso inextricable, donde convergen el lenguaje, la experiencia y la realidad; es el peligroso umbral donde el lenguaje alcanza su apogeo, su más rico poder de revelar y decir, y donde muestra a la vez su máxima insuficiencia, porque siempre lo sugerido excede a lo dicho, siempre el *silencio* (lo tácito, implícito, oculto, misterioso, en el sentido etimológico del término) invade a la palabra, creciendo desde su interior. El silencio devora centralmente el símbolo, y es su sentido sin sentido (¿o un Sentido extraño a todo sentido?) el que ha hecho de él su posesión, y el que devuelve toda la densidad sin nombre de la vida al lenguaje exaltado pero vencido (1997, p. 88)[317].

En el símbolo, dice Lojo, el lenguaje se muestra en toda su ambigüedad: "ser inmanente y a la vez trascendente, imaginario pero real, inútil pero imprescindible, significado y 'ruido' […], plenitud y vacío" (1997, p. 88). Por esta misma naturaleza paradojal, en lo simbólico puede verse "(esto depende del texto y del intérprete), ya el silencio detrás del cual se situaría, ontológicamente, la divinidad, ya el silencio de la *trascendencia estética* […]. O, a veces, la negatividad pura, la aniquilación, la evanescencia —por sobreabundancia— del sentido" (p. 88). En síntesis, por su misma indeterminación y oscuridad, el símbolo fijmaniano, que se deja ver en la medida en que se inserta claramente en una tradición —bíblica y mística—, se esconde y señala así un "algo más" que confiesa no poder decir. Funciona también él como un "mecanismo de ausencia", como un índice de lo que no está ni puede representar cabalmente.

"Pampa de una noche y un día con su noche" puede ser leído, como los poemas nu-

al que, por lo demás, se asemeja. Creemos, sin embargo, que la no distinción entre "hablante" y "sujeto", "paciente" o "personaje" líricos lleva a la investigadora a considerar erróneamente como una sola entidad —unívoca y uniforme— lo que, en realidad, son varias o una múltiple. Por lo demás, el hecho de no hacer explícita la adopción de un marco teórico que zanje —al menos, operativamente— o problematice estas cuestiones induce al lector a la confusión.

317. Las cursivas son de la autora.

merados, a la luz de "Adoración de los Reyes Magos", ya que celebra también la llegada de Cristo. La primera parte de la pieza —las primeras cinco estrofas, cuyos verbos están en pretérito imperfecto del indicativo— parece representar el mundo inmediatamente previo al advenimiento del "Salvador":

> Sobre mis ojos y en mis ojos
> ardían las criaturas.
> La tierra y el cielo se abrazaban en el camino,
> y ante mis ojos
> venía el alba, corderos y palomas,
> el bosque, la luna y las estrellas,
> y en la misma luz de cielo las albas y corderos y palomas (vv. 8-14, 2005a, p. 184).

La sexta estrofa, la única en la que no hay verbos, funciona como bisagra y anuncia el "Día del Nacimiento", luego del cual el mundo cambia. A partir de este suceso, el "pan" y el "vino" son "nuevos" y "eternos":

> Día del Nacimiento,
> del nuevo pan, del nuevo vino, del pan eterno y vino eterno (vv. 23-24, 2005a, p. 185).

En las tres estrofas últimas, todos los verbos —salvo uno, en pretérito perfecto compuesto: "Han quedado los vuelos de las palomas idas sobre mi llanto" (v. 30, 2005a, p. 185)— están en presente del indicativo, lo que podría leerse como la actualidad y vigencia de la redención operada por Cristo:

> Cruzo las manos, y extiendo las manos;
> gozo en la luz la luz de las estrellas;
> gozo en el agua el agua de la gloria:
> gozo el amor que alumbran los caminos.
> …
> Nuestros pies andan en la noche y el día, en la noche y el día de los corderos,
> en la noche y el día revestidos de albas y corderos (vv. 25-28 y 31-32, 2005a, p. 185).

El hablante "extiende sus manos", lo que podría interpretarse como entrega y/o como plegaria, y "goza" el "amor", la "luz de las estrellas" y el "agua de la gloria", todos elementos que remiten a la divinidad. Los últimos versos pueden leerse como el carácter colectivo de la "Salvación": los "pies" del "nosotros" "andan" —lo que cabe interpretar como la continuidad de la vida de la humanidad— en la "noche y el día" de "albas y corderos".

Tampoco mencionado explícitamente, pero también supuesto, está Cristo en "Canción de la visión real de la gracia", composición que remeda en buena medida "Adoración de los Reyes Magos":

> Niño, tú tienes el oído junto al amanecer de la tierra y el cielo.
> Amén el bosque, Amén el mar, y Amén a las estrellas.
>
> El signo de tus manos ata el secreto del mundo.
> Amén el bosque, y Amén el mar, y Amén a las estrellas.
> La tierra canta y el cielo, y la vida y la muerte.
>
> Niño, tú tienes en el signo que trazan tus manos
> el día y la noche, y la tierra y el cielo, y la vida y la muerte.
>
> Amén, Amén, Amén,
> niño del alba de la tierra y el cielo (2005a, p. 186).

Estructurado a partir del vocativo "Niño" y de la interjección "Amén", este poema celebra el poder de ese "niño del alba de la tierra y el cielo" —de doble naturaleza, divina y humana— en cuyas "manos" se halla el "signo" que "ata el secreto del mundo".

La última pieza del libro, la letanía de catorce estrofas "Canción de los ángeles de la muerte", es el epítome de la muerte, símbolo del encuentro con el Otro:

> Ángeles de la muerte
> preparan nuestra gracia
> y la vida y la muerte
> Ángeles de la muerte.
>
> Ángeles de la muerte
> alivian nuestros días
> de la vida y la muerte
> Ángeles de la muerte.
>
> Ángeles de la muerte
> abrazan Dios y canto,
> y la vida y la muerte
> Ángeles de la muerte.
> …
> Ángeles de la muerte
> vísperas anunciadas
> de la vida y la muerte

Ángeles de la muerte.
…
Ángeles de la muerte
besan las albas albas
por la vida y la muerte
Ángeles de la muerte.

Ángeles de la muerte
del amor y la muerte
de la vida y la muerte
Ángeles de la muerte (vv. 13-24, 34-37 y 46-53, 2005a, p. 188).

Los ángeles, como en la tradición judeocristiana, aparecen como intermediarios ("abrazan Dios y canto"), mensajeros que llegan para anunciar el fin del tiempo del hombre y el comienzo de una nueva vida ("preparan nuestra gracia", "alivian nuestros días", "vísperas anunciadas", "besan las albas albas"), que es también una muerte. Los "ángeles de la muerte" son, en sí mismos, símbolos de la cercanía de lo Otro, cuyo deseo, por parte del hablante lírico, aparece a lo largo de todo el poemario.

En *Estrella de la mañana*, el proyecto fijmaniano alcanza su punto más alto. El deseo del Otro, que ya se vislumbraba en los *Versos de juventud* como una tenue arista, es asumido en el último libro de tal modo que hiere el lenguaje, lo concentra, lo coagula: la repetición que vertebra el conjunto señala, de modo análogo a la sinestesia o al oxímoron —verdaderos mecanismos de ausencia—, una frontera que jamás cruza, que solo intuye. Y ese deseo de lo ab-soluto, es decir, de lo des-ligado, no solo desorbita el lenguaje, sino también al sujeto lírico, ya que impide su unívoca identificación: el hablante se desrealiza, pierde las notas referenciales, y solo por momentos parece darse el emparejamiento entre él y un paciente. Este *modus loquendi* es la mejor expresión de la "mística" fijmaniana: una "manera de decir" un *querer* que se nutre de la poética hebrea veterotestamentaria, pero que también incorpora la simbología de la tradición cristiano-católica, así como algunos elementos que algunos han llamado vanguardistas y que creemos que le llegan a Fijman más bien del simbolismo francés (el verso libre y la sinestesia). Todo esto hace de la lírica de Fijman un caso singular: no solo se corre del centro y de los postulados canónicos que este propugna, sino que apuesta poéticamente a un centro Otro, actualiza el "desafío de la Palabra" místico, y para ello apela no a las estéticas de su tiempo, sino a una curiosa mixtura de otras, mucho más antiguas, pero más cercanas a su proyecto.

IV. Nuevos Rumbos

En los años inmediatamente posteriores a la publicación del poemario final, esto es, entre 1933 y 1934, ese movimiento de condensación, de acendramiento del lenguaje

poético fijmaniano, comienza a virar de un modo peculiar que parece anunciar lo que será la producción lírica de los últimos años. La primera de estas composiciones, "Luminaria mayor", marca una brevísima vuelta de Fijman a la métrica y la rima:

> Veía el sol cantar sobre su canto,
> uno e idéntico en sí mismo el día,
> y numerar en gracia llanto en llanto.
>
> Secreta gloria inscribe de la esencia
> el acto que le mueve en su armonía,
> puro en su contemplar la inteligencia.
>
> Obscuridad de la visión divina,
> por el amor, estrella matutina,
> en el amor heridos y medidos.
>
> Desde la cruz nos cierran los sentidos,
> con la boca del Hijo que es tristeza:
> ordenado gemir en la pobreza (2005a, p. 193).

Se trata de cuatro tercetos endecasílabos, encadenados entre sí los primeros dos, y el tercero y el cuarto. No solo por la forma, sino también por su casi estructural anfibología, este poema se aleja en principio del libro que le precede, con el que, no obstante, comparte la idea de la "estrella matutina" como "amor" divino, lo que parece darle título a la pieza. Resulta particularmente curiosa la última estrofa, ya que su sentido llega a ser harto oscuro. Es posible, no obstante, inferir una cierta modalidad de sufrimiento: "desde la cruz" "cierran los sentidos" del "nosotros"; la "boca del Hijo" es "tristeza"; parece "estar ordenado" "gemir en la pobreza". Levemente más inteligible, "Luna del sí, sí, y del no, no", publicado junto con el anterior bajo el título "Dos poemas" en la sección "Artes y Letras" del diario *La Nación* del 23 de julio de 1933, también podría inscribirse en esta línea:

> Esta luna de noche
> primogénita y bella
> que no canta y sí canta
> entre el agua salada de la estrella.
> …
> Nos conduce la cruz,
> y esta luna de viento,
> este llorar con llanto:
> esta luna que es luna

toda luna de llanto.
…
Esta luna de agua,
encendida de peces;
esta luna vacía
toda luna de llanto.

Nos conduce la cruz,
entre el agua salada de la estrella (vv. 1-4, 9-13 y 32-37, 2005a, pp. 194-195).

Ya desde el título está instalada la ambigüedad —del "sí, sí, y del no, no"—: la "luna" "no canta y sí canta", y está "encendida de peces", pero "vacía" al mismo tiempo. Y nuevamente el sufrimiento, a través del "llanto" y la acción de "llorar", asociados aquí a otra luminaria: la "luna", símbolo de la grandeza del Creador (Rivas, 2012, pp. 116-117), sentido reforzado por el carácter hídrico que aquí se le atribuye. Difícil decir a qué se refiere el "agua salada de la estrella" entre la que la "cruz" conduce al "nosotros". Como símbolo de lo incorruptible (Chevalier, 1986, p. 907; Rivas, 2012, pp. 168-169), la "sal" —cabe conjeturar— enfatiza la condición divina que se le atribuye al "agua de la estrella". En esta línea, la "cruz" podría entenderse como el camino de sacrificio necesario para acceder a la vida ultraterrena.

El último poema antes del largo silencio de casi veinte años es la "Letanía del agua perfecta", publicada en el segundo número la revista cordobesa *Arx*, en 1934. Remedando en lo formal a *Estrella de la mañana*, esta extensa composición de más de un centenar de versos pone el acento, como ninguna otra, en el carácter divino y salvífico asociado al símbolo del "agua":

El agua descansa en el Amado.

Contemplación del agua, seas el agua y cielo amor cual es el agua prevenida.
Adán,
asesino de la paloma, de tu paloma, del sí profundo que mueve el agua en cielo
[y llama en cielo,
sobre tu cuerpo nos ha crecido la selva oscura, cielo de nada, tierra de nada.

Apartamos el agua de la muerte bajo el agua perfecta;
sosegamos el agua atenta que saborea los nombres divinos.

Una es la luz de luz que ordena el reino que no fue creado
…
No une el agua de la obediencia.
…

El agua, con sus términos perfectos;
y después de la soledad viene la voz, la voz del agua primera.

Adán,
tu noche traza la muerte sobre el fuego y el agua y el aire y la tierra,
y cae como cielo de agua y sueño y mal que arrastra pavor de soledad eterna (vv. 1-9, 14 y 29-33, 2005a, pp. 196-197).

El "agua" aparece ya desde el comienzo en toda su polivalencia: es origen, destrucción, purificación y/o regeneración (Rivas *Diccionario de símbolos…* 10-11, Chevalier 53-60), sentidos que, en la tradición judeocristiana, se asocian a Dios y, de modo más general, a lo divino ("descansa en el Amado"). Así, este símbolo tiene distintos costados: por un lado, está el "agua de la muerte"; por el otro, "el agua perfecta", el "agua primera", el "agua de obediencia" y, aun más, el "agua atenta que saborea los nombres divinos". Hay, al menos, dos interlocutores supuestos: un "tú" indeterminado al que se impele "ser" ("seas") y "Adán", "asesino" de "su" "paloma" y del "sí profundo que mueve el agua en cielo y llama en cielo", sintagmas estos que podrían interpretarse como la "inocencia" y la "confianza". Sobre el "cuerpo" del primer hombre ha devenido el pecado (esa "selva oscura" dantesca que aquí Fijman retoma), estado que lleva al vacío y a la pobreza espiritual ("cielo de nada, tierra de nada"), a la "muerte" de todos los elementos ("agua", "fuego", "tierra" y "aire") y al peligroso alejamiento de Dios (el "pavor de soledad eterna").

El hablante, como parte de la humanidad sumida en el pecado por la desobediencia adánica, debe apelar a la redención divina y a ello parece responder el vocativo "Señor", al que le pide "consumar" su "soledad" en la "libre soledad de la belleza":

Señor,
consuma mi soledad en esta libre soledad de la belleza (vv. 67-68, 2005a, p. 198).

Dado que la "belleza" y la "libertad" (en el sentido de "perfección" o "carencia de límites") son atributos divinos, no es arriesgado pensar que el "yo" le pide al "Señor" su intervención para que lo lleve con Él. No obstante, el interlocutor parece cambiar nuevamente a un "tú" indeterminado en lo que sigue:

El tiempo angélico mueve tu tiempo de esperanza.
Tuvo principio el ángel y su tiempo custodia tu vida, y custodia tu muerte.

El ángel mueve tu cielo; de su gemido gimes en la gloria (vv. 76-78, 2005a, p. 199).

Es evidente que el hablante no se refiere aquí al "Señor" al que invocaba antes, ya que de este, origen de todas las cosas, no puede predicarse ni una "vida", ni una "muerte", ni, probablemente, la acción de "gemir". Ese "tú", por el contrario, parece estar implicado en el "nosotros" que aparece luego:

> El agua que muere de muerte,
> se despierta en el agua de la gracia.
>
> Sobre el agua que muere de muerte levantamos el sér.
> Bajo la estrella del mar
> gemimos con el gemido de nuestra selva obscura
>
> Levantamos el sér bajo la estrella
> bajo la cruz
> bajo el lugar de los coros angélicos.
>
> Contemplación del agua.
> Mi noche cae entre gemidos del sér que crece levantado sobre las llamas.
> El agua descansa en el Amado (vv. 83-93, 2005a, p. 199).

En este pasaje, el "gemir" se asocia al pecado y el "nosotros" "levanta" "el sér" "sobre el agua que muere", pero "bajo la estrella del mar, la cruz y el lugar de los coros angélicos". Aquí, entonces, el "agua" aparece asociada a la muerte terrenal, mundana. Es curioso que Fijman haya elegido tildar "sér"[318], como si hubiese querido hacer hincapié en esa palabra, en que la esencia humana debe "levantarse" en obediencia divina ("bajo la cruz") para alcanzar la redención. En esta línea podría leerse el oscuro verso 93, en el que la "noche" del "yo" "cae" mientras el "sér" "gime" al "crecer levantado sobre las llamas", como si esa redención implicara una nueva aunque dolorosa claridad y purificación.

Los últimos versos de la letanía retoman el modo subjuntivo en señal de deseo:

> Seas el agua
> libre del ángulo y la línea de lo imperfecto.
>
> Seas el agua libre de las figuras.
>
> Unimos el sér mudado por los ángeles de la divina gracia
> que libra de la noche,
> de esta noche de líneas y figuras.

318. Aparece así cuatro veces en distintos momentos del poema, por lo que difícilmente se trate de un error tipográfico.

Seas el agua que deshace las líneas y los ángeles hechos con la amargura de
[muerte eterna.

Seas el agua que hace su voz, agua criada,
instrumento habituado de soles y de lunas.

Seas el agua
no unida al agua del mundo;
seas el agua de la Ciudad de Dios.

El agua es aquella criatura
habituada de soles y de lunas.

Entiende el agua por el descenso del agua (vv. 94-108, 2005a, p. 200).

El "agua" es marcada aquí como lo perfecto, lo ilimitado, lo todopoderoso, lo celestial, atributos que solo son propios de Dios. Lo que resulta imposible de descifrar es la identidad del "tú" a quien se le pide o se desea que "sea", que alterna aquí con, por lo menos, otros dos interlocutores: "Adán" y el "Señor". Esa indeterminación, así como la recurrencia de estructuras y símbolos, emparenta este poema con *Estrella de la mañana*, hecho que marca una cierta continuidad en la poética fijmaniana tres años después de publicado ese último libro. El tono, sin embargo, ya no es al mismo y anuncia las derivas por venir.

VI. La Poesía No Reunida en Libro y las Derivas del Proyecto

1. Introducción

Desde la aparición de "Letanía del agua perfecta", pasarían treinta y dos años hasta que dos nuevos poemas de Fijman fueran publicados: "Canción de manos taciturnas ocupadas de muerte" y "Égloga común" se daban a conocer, por iniciativa de Lysandro Galtier, en el número tres de la revista porteña *Testigo*, en septiembre de 1966. Sin embargo, el poeta llevaba años escribiendo: la primera composición fechada de la que se tiene noticia luego de su internación, "Canción de la doctora del anillo de jaspe", data, probablemente, de 1952[319]. Casi nada se sabe del período que va de 1934 a esa fecha, pero es posible que, como señala Jorge Saurí, las malas condiciones en las que vivió el autor de *Molino rojo* durante los primeros años que siguieron a su ingreso en el Hospicio de las Mercedes (1942) y durante su paso por Open Door (1950-1952) hayan coartado su labor creativa[320]. Sea como fuere, lo cierto es que Fijman continuó escribiendo hasta su muerte y, curiosamente, su estancia en el hospital neuropsiquiátrico fue el momento más prolífico de su trayectoria: los poemas que allí compuso y que se conocen hasta hoy superan en número a los de sus tres libros publicados. No obstante, el proyecto que en estos fue plasmado aparece transformado en la poesía no reunida en libro: no solo el autor dejó de interesarse por publicar[321] y repartió sus

319. Dice Arias de esta pieza: "Fuente: col. Dondo. Hemos colocado entre corchetes la indicación de lugar [Hospicio de las Mercedes] y fecha, que en la edición de donde está tomado [Pastor Díez, comp. *Nuestra Señora de la Poesía*. Buenos Aires: Gram editora, 1980] figura sin ellos, porque consideramos que esta no es de Fijman; suponemos que ha sido agregada por los editores" (Fijman, 2005a, p. 206).

320. En efecto, esto es lo que sostiene Jorge Saurí en la entrevista que le hace Arias: "… Fijman empezó a trabajar y a hacer poesía cuando le di el lugar, porque él en el Open Door no hacía nada. Cuando se sintió bien tratado y apreciado. ¡Por suerte fuimos con Dondo! Se sintió revalorizado, y entonces le pregunté si quería escribir, y me dijo: 'Sí, pero con una condición' —que me llamó mucho la atención— 'que me compre lápices dorados y plateados'. Y como no tenía le dimos una birome roja" (Arias, 2002).

321. Damián Huergo, en una reseña a propósito de la aparición de *Romance del vértigo perfecto*, escribe: "Según sus compiladores, Fernando Gioia y Roberto Cignoni, el libro estuvo pensado como un cuarto volumen autónomo dentro de la obra de Fijman, al punto de que utilizaron la misma tipografía y composición que en las primeras ediciones de sus libros" (2012). No hemos conseguido elementos que nos permitieran refrendar o rectificar esta afirmación. También el supuesto *Libro de la cántiga de pasión* del que habla María Teresa Dondo —compuesto por 38 títulos aparentemente escritos antes de 1962 y aún inéditos— podría ser una interesante prueba en favor de la hipótesis de que el poeta tenía la intención de seguir publicando. Aun así, el hecho de que la muerte de Horacio O. Donde haya truncado definitivamente la aparición del libro, empresa que Fijman parece no haber intentado continuar, podría apuntar en el sentido de que se trataba más de un proyecto del entonces titular de la Dirección General de Bibliotecas y Publicaciones Municipales de la

creaciones entre médicos, conocidos y amigos[322], sino que el lenguaje que en estas se advierte se distancia de ese que, hasta aquí, hemos denominado la "mística" fijmaniana. El hermetismo y la concentración que caracterizaban ese "modo de decir" evolucionan en una vuelta a la referencialidad y en un llamativo trabajo retórico, mecanismos que apuntan a la ponderación del pasado. El lenguaje ya no está volcado por entero hacia el Otro, ya no se advierte esa palabra herida por el deseo de lo Absoluto que hacía de los libros un todo orgánico. La poesía de Fijman sigue corrida del centro, y probablemente más que antes, ya que ahora también los contextos de producción y de circulación de la obra son cabalmente marginales. Pero esa marginalidad, ese lenguaje, ya no responde a un decir "místico". Esta deriva no implica, sin embargo, la abdicación del proyecto estético —que, no obstante la dispersión de la obra, sigue teniendo rasgos distintivos—, sino su mutación.

II. La Disolución de la "Mística": hacia el Pasado

Al estudiar la poesía no reunida en libro (2001, pp. 435-523), Arancet Ruda destaca cuatro elementos unificadores. En primer lugar, la mención de "cierto tipo formal de poema" (p. 445), generalmente popular y musical, en algunos títulos, lo que connotaría una voluntad de orden. En segundo término, las referencias a lo pastoril, rasgo de múltiples significados: revelaría, por un lado, debido al particular "manejo de lo bucólico" (p. 465), la pertenencia de esta lírica a la vanguardia; por otro, el "afán utopista"

Ciudad de Buenos Aires que del propio autor.

322. Fijman dedica ciertos poemas a algunos de ellos, así como a otros personajes históricos: "Para Ramón Melgar, criollo" ("Romance de la ausencia", 26 de abril de 1963), "Al profesor Ramón Melgar" ("Égloga concreta que sustenta la abstracta belleza de las cosas, para el místico doctor San Juan de la Cruz", 6 de diciembre de 1963), "Para Galtier, poeta" ("Canción al lavador del sueño y de la tarde", sin fecha), "Dedicada a S. E. Hipólito Yrigoyen" ("Práctica", 10 de febrero de 1958), "Para Jorge Luis Borges" ("Teórica", marzo de 1961), "Para Igor Stravinsky" ("Única", enero de 1962), "Para Silvina Ocampo" ("Metalógica de ensueño, diciembre de 1961). Ramón Melgar fue médico en el hoy Hospital José T. Borda y su director entre 1967 y 1969. Resulta curioso que Fijman dedique a Borges y a Silvina Ocampo sendas composiciones en marzo y diciembre de 1961, cuando, de acuerdo con una entrada de enero de ese año del diario de Bioy Casares (2006, p. 710), él mismo y el autor de *Ficciones* apenas si tenían algún conocimiento de la vida de su colega. De hecho, la internación de Fijman (1942) es presentada, en 1961, como una novedad. A propósito, Bajarlía destaca el episodio de una entrevista televisiva (la única) que le hicieron a Fijman el domingo 15 de noviembre de 1969 en el programa "La Ciudad creadora" de Canal 7. En ella, uno de sus acompañantes, Vicente Zito Lema —según queda registrado en la crónica titulada "Sensacionalismo melodramático", que apareció el 20 de noviembre de ese año en el diario *La Nación* y que reproduce Bajarlía—, "acusó a Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal de haberse olvidado del poeta. Les enrostró su abandono y ridiculizó a la Sociedad Argentina de Escritores por la irrisoria suma mensual que le pasaba a Fijman para sus necesidades" (1992, p. 179). No hemos podido aún acceder a la cinta de archivo y corroborar o rectificar el comentario. Cabe recordar, por último, el texto que el autor de *Molino rojo* escribió, en diciembre de 1931, a propósito de "Edipo rey" y de la "Sinfonía de los Salmos", piezas del compositor ruso Igor Stravinsky (1882-1971).

de su autor (p. 466). En este sentido, la investigadora afirma:

> … lo pastoril en Fijman tiene que ver con la Tierra Prometida. Al fin y al cabo, se puede entender su poesía, su escritura, como el propio y particular modo de peregrinar hacia ella. Esa Tierra Prometida donde hay leche y miel, sustento y dulzura, donde reina la paz. Allí ya no sería perseguido por ser "loco", por una sociedad burguesa que nada quiere saber de su lucidez ni de su falta de convenciones; ni por ser inmigrante, por una sociedad donde está campeando el nacionalismo; ni por ser judío, en los terribles *pogroms* de su tierra natal (2001, p. 465).

La tercera constante es la mención de lugares geográficos. Estos siempre son presentados con "peso ontológico" y

> responden a la biografía y, simultáneamente, a un valor simbólico. El Fijman que deambulaba por las calles y el que experimentó una vida de fe profundamente devota no están ausentes a la hora de cifrar el mensaje. Se deja ver algo de lo circundante inmediato (p. 482).

El último elemento unificador es la presencia de un tú femenino, "representación perceptible de un contenido que está más allá de lo estrictamente sensorial" (p. 517), que se identificaría con la madre de Cristo: "Sabiendo de la incursión de Fijman en la doctrina católica y de su mística experiencia de fe, no es en absoluto extraña la devoción profesada a la Virgen María" (p. 518). El sentido último de esta cuarta característica de la poesía no reunida en libro sería, según Arancet Ruda:

> … representar una riquísima posibilidad, tanto de hundirse en la profundidad primitiva (cuerpo y emociones), como de elevarse hasta la cima espiritual. Este costado femenino es capaz de integrar, y por ello es agente equilibrante y mediador. El tú femenino en los poemas no reunidos en libro de Jacobo Fijman revela, entonces, no solo una dimensión distinta de la locura, sino su superación (2001, p. 523).

Compartimos los tres primeros ejes que formula[323] la investigadora, aunque no sus conclusiones biográficas. Respecto del último, no lo consideramos verdaderamente una constante vertebradora ni unificadora. Por nuestra parte, proponemos dos rasgos más, que Arancet Ruda menciona, aunque no como tales: la presencia de nombres propios y el estilo arcaizante. Los cinco atributos están presentes en la producción previa

323. Cabe aclarar que Arancet Ruda propuso esos "elementos unificadores" cuando todavía no se conocía gran parte de lo que hoy constituye la poesía dispersa de Fijman.

de Fijman, pero claramente en menor medida[324]. En la poesía no reunida en libro, su preponderancia puede leerse como el advenimiento de un trabajo retórico inusitado hasta aquí y, a la vez, como una vuelta a la referencialidad, características ambas que apuntan en un sentido: la ponderación de un tiempo remoto, histórico o legendario.

Los títulos que incluyen alguna forma poética tradicional son múltiples, y en todos los casos se trata de tipos líricos laxos y musicales: "Canción de la doctora del anillos de jaspe", "Canción para la niña prosa de la cruz", "Romance de la ausencia", "Romance de nombradía", "Égloga concreta que sustenta la abstracta belleza de las cosas, para el místico doctor San Juan de la Cruz", "Canción de pueblo y de senado", "Canción en dogma regular de Cristo", "Égloga común", "Romance lunar", "Letanía del buen uso", "Copla trascendente, o divina relación para tórculos de Castilla la Vieja", "Égloga de bodas", "Égloga de Castilla", "Canción para la bella sor María de Ágreda", "Canción de manos taciturnas ocupadas de muerte", "Cántico trascendente", "Relación de elegía", "Balada para el sueño de las tardes", "Cántigas", "Canción con algo de canción y soledad y yermo", "Canción que nace en cielos y torres y niñas cercanas", "Cántica a la virgen", "Cántica a Sancta María", "Cántica a sor Gregoria de Santa Teresa", "Madrigal de Occidente", "Madrigal de la tropa argentina", "Canción a una nieta en los cielos de Francia", "Canción para la niña que se llamaba Nora", "Canción en las Indias occidentales", "Canción de orden mundano", "Canción de encartamiento", "Canción de los dos hombres", "Cántica sucesiva", "Romance de énfasis", "Canción del estanquero", "Canción india de mística teología", "Canción india de tibias calladas", "Romance del vértigo perfecto", "Romance de Castilla", "Canción dactílica", "Canción de las cosas arduas", "Canción de Juan doctor", "Balada en exasílabos de negros y pardos, de pardas y negras", "Canción al lavador del sueño y de la tarde", "Letanía de la tarde en un viejo estampario", "Loa a doña beata soledad de la pasión y muerte", "Romance en veinte de menor cuantía para Nuestra Señora [.] Letanía apostrofia", "Canción de florista", "Écloga", "Eclogario", "Cantiga del afecto", "Cantiga de la pasión", "Cantiga suplicante", "Canción de soledad y soledad", "Canción de la mar en la mar", "Coplas de rey", "Canción de la mujer que tiene vara", "Canción no tmetopsíquica de doña Remedios de la Flor en las Indias occidentales" y "Canción de arroz y trigo y primavera". Arancet Ruda afirma que, "al menos con la connotación de una medida —si no con su realización—, las formas tradicionales remiten a un orden" (*Jacobo Fijman…* 445). Coincidimos con esta apreciación, que se ve reforzada en otros títulos que, aunque no aluden a composiciones poéticas, sí remiten, de algún modo, a una forma, a un patrón o a un orden, muchas veces vinculado con lo literario, lo musical o lo devocional: "Confíteor"[325], "Epístola rural", "Polifonía", "Canon",

324. Ejemplos de ello son, entre otros, "*En muy añeja fabla castellana…*", "La aldehuela de vuelta y media", "Canción de cuna que no ha agradado a nadie", "Canción de los ángeles de la muerte", "Imitación de San Antonio de Areco".

325. 'Oración que se dice en la misa y en la confesión'.

"Cuento de Sheherazad", "Muy beata política beata", "Epístola a Favonio", "Gramática de estrellas fijas", "Verso polimorfo", "Epílogo del ángel o la flor", "Decreto", "Baile", "Arte retórica de trueque", "Política beata del sentido y la gloriosa mente en la pobreza", "Pantomima analógica", "Historia de una imagen seglar y no seglar", "Seráfica cosmogonía", "Retrato de doctor", "Carta de niñas a merced de estrellas", "Arsis y tesis[326]", "~~Canon~~[327] de mística teología". Agregaría, a la idea de "orden", que las formas tradicionales también reenvían a lo conocido y, de algún modo, a un pasado: se trata, en todos los casos, de tipos líricos desusados o poco comunes para el momento en el que Fijman escribía, pero notablemente populares, por ejemplo, en el Siglo de Oro español. Es el caso del madrigal, composición popular de forma métrica variable, pero generalmente concebida como una combinación libre de versos heptasílabos y endecasílabos, usualmente rematada por rimas pareadas, de tema amoroso, expresión sencilla y referencias al mundo pastoril (Baehr, 1973, pp. 402-407). Fijman tituló, al menos, dos de sus piezas como madrigales: "Madrigal de occidente"[328] y "Madrigal de la tropa argentina"[329]. Citamos el primero:

> Una razón de voces agítase en los cerros
> de los valles austeros.
> Ah mujer implacable de luz y de mañana
> ya balaron los ríos en la muerte lejana.
>
> Una razón de voces se pone en occidente.
> Cayeron los rebaños,
> las mieses y las tierras y los años
> y la luna más grande con la luna candente (2012, p. 28).

Casi una estampa campestre, este madrigal condice en buena medida con la definición más usual, aunque Fijman apela a versos de catorce sílabas en lugar de once. También se aparta el poeta de la forma del romance en poemas que, sin embargo, así titula. Este tipo lírico, característico de la literatura popular española, posee tres características esenciales: el empleo del verso octosílabo, la asonancia en los versos pares y la no rima de los impares, y la libre extensión (Baehr, 1973, pp. 205-219). Los romances fijmanianos no respetan más que la última. Así, "Romance del vértigo perfecto"[330] reza:

326. *Arsis* y *tesis*, 'respectivamente, partes más fuerte y más débil de un compás musical o de un pie poético'.

327. Tachado en el manuscrito original.

328. Fechado el 11 de octubre de 1957.

329. Fechado el 18 de octubre de 1957.

330. Fechado el 5 de abril de 1958.

Se tornaba la angustia
de flor a soledad.
En el río brillante
tus manos hablan lengua de llanura.
Los dementes granizos
rompieron los vestidos.
Ya no oirás las blasfemias
de la sangre reseca,
ni cantar a los vinos
en vocales labriegas.

El sudor ha cubierto la doliente razón
del amor y la muerte (2012, p. 76).

La difusa referencialidad que instalan los títulos en los que se mencionan formas poéticas que no están materializadas en los poemas se concretiza poco más en los topónimos, que aluden, en casi todos los casos, a sitios con un pasado célebre: Lutecia[331] y "la Seine"[332], Lieja, Roma y el Tíber, Etruria[333], Cilicia[334], "Cana de Galilea"[335], Toledo, Córdoba, Jerusalén, Francia, España, las Indias Occidentales y Castilla, a menudo seguida por las aposiciones especificativas "la Muerta" o "la Vieja". Esta última región merece especial atención, ya que es la más mencionada y ponderada de todas: constituye el paradigma de la antigua armonía entre Estado y fe. Así, "Copla trascendente, o divina relación para tórculos de Castilla la Vieja"[336] dice:

Con leyenda dorada
andan por libros viejos, de quien la rancia gloria,
las armas y varones,

331. Ciudad de la Galia prerromana y romana que se emplazaba donde la actual París.

332. Grafía francesa del río Sena, pero con artículo femenino.

333. Región histórica del centro de la actual Italia.

334. "Región al sur de Asia Menor, con capital en Tarso, ciudad en la que nació san Pablo (Hch 9, 11.30; 11,25; 21,39; 22,3)" (Rivas, 2011, p. 75).

335. Escrito sin tilde en el manuscrito original. "Localidad mencionada en el evangelio de Juan como lugar del primer signo realizado por Jesús para manifestar su gloria (Jn 2, 1-11) y patria del discípulo Natanael (Jn 21, 2). Se identifica desde la Edad Media con el actual pueblo de *Kefr Kenna*, ubicado a unos ocho kilómetros al noreste de Nazaret, donde hay un santuario que es visitado por los peregrinos. Pero por la grafía y la pronunciación, es preferible identificar Caná con la localidad de *Khirbet Qana*, unos 16 kilómetros al norte de Nazaret. Algunos suponen que Caná debe corresponder con un lugar llamado *Caná-el-Jalil*, en El Líbano, a 10 kilómetros al sur de Tiro" (Rivas, 2011, p. 72).

336. Fechado en 1965.

la agudeza rompiendo las murallas,
muy en orden las letras, y la paz, y la muerte,
las gentes y las lenguas, la cristiandad perfecta,
los hierros y marfiles, retablos y ciudades,
binas y primaveras, ser de campos, de estrellas:
el trigo, la cebada, y la paz, y la muerte (2005a, p. 233).

Como se ve, Castilla es descrita como "la cristiandad perfecta", es decir, como la orgánica suma de las glorias militares, culturales y religiosas de antaño. A todo esto, se agregan la naturaleza, la paz y la muerte, símbolo este último que parece conservar la connotación positiva que tenía en *Estrella de la mañana*. En "Solar de la raza"[337] el poderío militar que Castilla alcanzó durante el reinado de Felipe II, años inmediatamente posteriores a la conquista de América, es, como en aquellos tiempos, hermanado al poderío católico:

Vamos cerrando leguas en los montes
y la tarde eminente con las mulas y ríos.
El solar de la raza nace en signos de España.
Felipe escribe en tablas su voluntad católica harmoniosa.
Castilla viste por trompetas
a las sombras indígenas sobre el agua potente
de la paz y la guerra;
y las espadas brillan desnudas en los fuertes.
Supinación auténtica paralela a la cruz del horizonte,
las hidalguías fuertes
sobre el atlas tremendo del Imperio de Cristo (2012, p. 17).

El imperio español es, evidentemente, el católico, y la "voluntad" del monarca se halla en conformidad con la doctrina de este credo. La unión del Estado —la monarquía—, la milicia y la fe aparece, entonces, ensalzada: el rey escribe "en tablas", esto es, sobre un mapa terrestre, sus afanes a la vez marciales y religiosos. En este marco interpretativo, en una composición de difícil lectura como es "Canon"[338], podríamos conjeturar que la imposición de la fe católica está positivamente connotada:

Castilla parte en cruz las aldeas y torres,
los versos y los llanos.
El Cid cabalga en cruz;
y los siervos blasfeman con la sangre de Cristo.

337. Fechado el 20 de mayo de 1957.

338. Fechado el 28 de noviembre de 1962.

Los molinos se tornan por un tiempo de muerte;
y Don Miguel Cervantes redime los cautivos
con ayunos y prosas consonantes.
Castilla dice el Canon en la sangre judía
de los niños judíos;
y las torres malditas de las viejas aldeas
asesinan en cruz
a los siervos y llanos (2005a, p. 211).

El Cid, héroe mítico de la Reconquista, es presentado como ejemplo de valor y virtud ("cabalga en cruz") en contraposición a los "siervos" —probablemente, los mudéjares— que "blasfeman con la sangre de Cristo". Algo similar ocurre con Cervantes, quien "redime a los cautivos" —evidentemente, como él, de los musulmanes— mientras los "molinos se tornan por un tiempo de muerte". Entretanto, Castilla "dice el Canon en la sangre judía / de los niños judíos". No queda claro si con "Canon" se alude aquí a la parte central de la misa, al canon bíblico, al canon XIV promulgado por el III Concilio de Toledo[339] —que establecía, entre otras reglamentaciones, que los niños judíos podían ser separados de sus padres para ser educados en la fe cristiana— o simplemente al credo católico, que fue impuesto, mediante la conversión forzada, a numerosos judíos hispanos luego del decreto de expulsión que rubricaron los Reyes Católicos. Con todo, no parece haber una carga peyorativa asociada a la región de la que estos monarcas fueron emblema.

Las alusiones a Castilla se repetirán continuamente a lo largo de la poesía no reunida en libro. Entre los atributos más repetidos y ponderados de esta tierra, están, además de la devoción, la soledad, la pobreza, la sencillez, la aridez de su paisaje:

Por las áridas tierras se dobla la pobreza.
Castilla muere en Cristo la razón en belleza
…
Las ovejas balaban en las bocas vacías
y descalza Castilla con las pálidas rías ("Romance de Castilla"[340], vv. 1-2 y 5-6, 2012, p. 77).

Soledad, soledad de toda gente
que estorbas en cualquier marfil que fue en el viento
los troncos se sacuden en sombra removida,

339. Este congreso, celebrado en el año 589, tuvo como marco la conversión del rey visigodo Recaredo I, por lo que es visto como la más temprana unión de fe y monarquía en tierra hispana.

340. Fechado el 5 de abril de 1958.

tú Castilla la muerta, Castilla conmovida ("Canción de las cosas arduas" [341], vv. 5-8, 2012, p. 80).

Aquí es verdad los campos
movidos por el alba,
la soledad traída
por unos y por otros, de Castilla a Castilla,
con una eternidad
ceñida de Castilla
recogida en el alba y en la rosa.

Viene la más edad
con su flor de verdad
y su verdad de tierra.
Viene el último día
con un halcón debajo
de victorias ilustres y supremas ("Metalógica con un halcón debajo", vv. 10-22, 2015, p. 19).

Nos llevamos Castilla de las torres la Vieja
para Castilla eterna,
bien nombrada la muerte
de cruz, de eternidad ("Romance de nombradía" [342], vv. 13-16, 2005a, p. 218).

de Castilla la Vieja
de cruz y majestad ("De cruz y majestad, y Castilla la Vieja" [343], vv. 8-9, 2005a, p. 258).

En la misma línea que estos topónimos, pero quizá en un grado mayor de concreción, están los nombres propios, que contribuyen igualmente a la referencialidad ponderativa del pasado de la que hablé antes, ya que se trata, casi en la totalidad de los casos, de personajes —históricos, ficcionales o míticos— que aluden a tiempos remotos o legendarios. La mayor parte pertenecen al ámbito hispánico: "Don Miguel Cervantes" (1547-1616), San Juan de la Cruz (1542-1591), al que quizá también se refiere el sintagma "Juan doctor"; "Felipe", evidentemente, Felipe II (1527-1598); Sor Gregoria de Santa Teresa (1653-1736), monja y poeta andaluza; sor María de Ágreda (1602-1665), abadesa y escritora mística castellana que mantuvo correspondencia con el rey Felipe IV; Juan II de Castilla (1406-

341. Fechado el 22 de abril de 1958.

342. Fechado el 30 de agosto de 1963.

343. Sin fecha.

1454), "el Cid", personaje épico inspirado en la figura del caballero Rodrigo Díaz de Vivar (1048?-1099), y "el Quijote". Otros tantos provienen de la historia o la mitología romana: Favonio[344], Quirinus[345], Tutela[346], Numeria[347], "Eneas de Venus"[348], "Rómulo de Marte"[349],

344. "Zéfiro (griegos).—Uno de los cuatro vientos principales, también llamado Favonio. Los romanos lo consideraban hijo de Eos y Astreo, precisamente el viento del oeste, que anuncia la primavera y aplaca las olas del mar favoreciendo la navegación" (Sechi Mestica, 2007, p. 283).

345. "Quirino (romanos).—Antiguo dios romano de origen sabino. Su nombre deriva de *Quirinum*, localidad situada sibre el Quirinal y habitada por sabinos. Como a Marte, también se consideró a Quirino protector de la ciudad de Roma. Según algunos, Quirino era precisamente el antiguo sobrenombre de Marte. En los últimos tiempos de la República se identificó al dios con Rómulo, divinizado y venerado con el nombre de Quirino. De Rómulo-Quirino los romanos se llamaron *Quirites.* El dios tenía un templo sobre el Quirinal y en su honor se celebraban las *Quirinalia*, fiestas instituidas por el rey Numa. A su culto estaba adscrito el *Flamen Quirinales*" (Sechi Mestica, 2007, p. 230).

346. "Tutela (romanos).—Divinidad romana invocada como protectora de las tripulaciones durante la navegación. La estatua de la diosa Tutela ocupaba un puesto de honor sobre la proa de la nave" (Sechi Mestica, 2007, p. 226).

347. "Numeria (romanos).—Divinidad romana que ejercía su patronazgo sobre la aritmética" (Sechi Mestica, 2007, p. 195).

348. "Eneas (griegos).—Hijo de Anquises y de Afrodita, príncipe de los dárdanos establecidos en las faldas del monte Ida en la Tróade. Al principio no participó de la guerra de Troya, pero cuando empezó la lucha con Aquiles en el Ida, cerca de sus rebaños, Eneas corrió en auxilio de su pariente Príamo y se comportó valerosamente. Según Homero, después de la destrucción de Troya, Eneas reinó sobre la Tróade y los supervivientes del pueblo troyano. Una versión posterior de la historia relata que Eneas abandonó Troya en llamas y se puso en camino hacia Italia llevando consigo a su padre Anquises, a su hijo Ascanio y a otros compañeros, así como las reliquias troyanas del Paladio; tras numerosas peripecias arribó a la costa del Lacio. Latino, rey de la región, lo acogió con benevolencia y le dio como mujer a su hija Lavinia, después de que Eneas hubiese vencido a su rival Turno. En honor a su mujer el héroe fundó la ciudad de *Lavinium*. Para la leyenda, después de cuatro años de reinado, Eneas desapareció entre rayos y truenos durante una batalla contra los etruscos junto al río Numicio. A continuación se apareció en sueños a su hijo Ascanio, con el nombre de Iulo, fundó Albalonga y así dio comienzo a primera familia romana llamada Julia" (Sechi Mestica, 2007, p. 87).

349. "Rómulo (romanos).—Hijo de Marte y de la vestal Rea Silvia, hija de Numitor, rey de Albalonga; hermano gemelo de Remo. Los dos hermanos fueron arrojados al Tíber, pero, salvados milagrosamente, los alimentó una loba y después los recogió el pastor Faustolo, que los hizo criar por su mujer Aca Larentia. Cuando crecieron, mataron al usurpador Amulio, su tío materno, y colocaron de nuevo en el trono al desposeído abuelo Numitor. Según la leyenda, Numitor concedió a Rómulo y Remo el permiso de fundar una ciudad en el lugar en donde se les había abandonado. Pero surgida una disputa por el trazado de los muros y por el nombre que habría que dar a la ciudad, Rómulo mató a Remo, llamó a la nueva ciudad Roma y se autoproclamó rey. Para poblar la ciudad vacía, Rómulo hizo raptar a las mujeres sabinas durante las fiestas *Consualia.* Los sabinos, entonces, capitaneados por su rey Tito Tacio, hicieron la guerra a Roma. Extenuados por las luchas, Tito Tacio y Rómulo acordaron la paz y reinaron juntos fundiendo los dos pueblos en un solo Estado. Muerto Tito Tacio, Rómulo gobernó solo; guerreó con fortuna contra Veyes; instituyó el senado; reorganizó el ejército y derrotó a Fidenes y Veyes, que se habían opuesto a Roma. Hacia el año treinta y siete de su vida, el primer rey de Roma desapareció misteriosamente en los remolinos de una espantosa tempestad desencadenada sobre el Campo de

Lavinia[350], Volumnia[351] y "Pretexta[352], senadora", nombre latino este último que no parece aludir a una figura histórica concreta. Solo aparece un personaje de la mitología griega y uno de la literatura árabe, ambos escritos de modo peculiar: "Iphigenia"[353], escrito como en latín o castellano antiguo, y "Sheherazad", grafía que parece emular la pronunciación en lengua farsi. También hallamos una única figura semítica: Dimas[354], tradicionalmente

Marte durante una inspección al ejército. Más tarde, Rómulo se vio divinizado y su nombre se asoció al de Marte y al de Quirino. Seguidamente, se le identificó con el propio Quirino" (Sechi Mestica, 2007, p. 234).

350. "Lavinia (romanos).—Hija de Latino y de Amata, única heredera del trono del Lacio; prometida a Turno, rey de los rútulos, su padre la dio como esposa a Eneas, provocando la ira de su madre Amata y desencadenando una guerra entre latinos y troyanos. Vencieron los últimos. El fruto póstumo de su unión con el príncipe troyano fue Silvio, que sucedió a Ascanio y reinó sobre los latinos" (Sechi Mestica, 2007, p. 157).

351. Según cuenta Tito Livio en *Ab Urbe condita*, Volumnia, esposa de Coriolano, fue quien, junto con Veturia, su suegra, convenció a su marido para que depusiera las armas y levantara el sitio de Roma, su propia patria, con cuyos senadores se había enemistado. De acuerdo con Plutarco, sin embargo, Volumnia fue la madre de Coriolano.

352. Escribe Arias en las notas a su edición de los poemas fijmanianos: "En cuanto al nombre femenino Pretexta (así como Pretextato), hay pruebas de su existencia y origen desde remotos tiempos" (Fijman, 2005a, p. 283). Originalmente, en la Antigua Roma, *pretexta* designaba una toga que usaban figuras de poder en ocasiones importantes y, por extensión, una tragedia en la que los personajes usaban tal prenda y representaban temas de historia romana.

353. "Ifigenia (griegos).—Hija de Agamenón y de Clitemestra. Estaba destinada a ser fatalmente sacrificada a Ártemis para aplacar a la diosa, que había enviado una bonanza que bloqueó en Áulide las naves prontas para zarpar con destino a Troya a fin de castigar a Agamenón por haber matado una cierva. Pero mientras Agamenón se disponía a sacrificar a su hija, se vio distraído por la propia diosa que intervino sustituyendo a Ifigenia por una cierva y transportó a la chica envuelta en una nube a Táuride, donde la hizo su sacerdotisa. Orestes, hermano de Ifigenia, con el auxilio de su amigo Pílades, recondujo a su hermana a Grecia llevando consigo también la estatua de Ártemis que el oráculo de Delfos le había ordenado sustraer y portar al Ática. Según otra versión, Ifigenia fue inmolada verdaderamente y este fue el motivo por el que Clitemestra mató a Agamenón tan pronto como regresó de la guerra de Troya" (Sechi Mestica, 2007, pp. 140-141).

354. También existe un Dimas griego: "Dimas (griegos).—Rey de Tracia, padre de Hécuba, mujer de Príamo" (Sechi Mestica, 2007, p. 75). Sin embargo, aunque escasamente inteligible, el poema en el que aparece ese nombre remite casi indudablemente al "buen ladrón". Para sostener esto, nos apoyamos en la aposición explicativa de "Dimas" que aparece en el título, "monoclepto", y en los primeros versos: "Tú robabas la muerte / de la flor en la rosa, de la flor en el sueño" (vv. 1-2, Fijman, 2012, p. 43). Sobre el Dimas semítico existen dos leyendas. La primera dice que, "[c]uando José y María iban con el Niño hacia Egipto, fueron asaltados por unos ladrones. Uno de sus jefes quería matarlos inmediatamente para robar su reducido equipaje. Pero algo acerca del Niño Jesús penetró en el corazón de Dimas, que era uno de aquellos ladrones. Él impidió que se les hiciera ningún daño a Jesús y a Sus padres […]. Y la leyenda dice que Jesús y Dimas se encontraron otra vez en el Calvario, y Dimas encontró en la cruz el perdón y la misericordia para su alma y la seguridad de la Salvación". La segunda leyenda, una variante de la anterior, "es aún mejor conocida en España, porque se encuentra en el *Libro dels Tres Reis d'Orient* […]. Cuenta esa variante que, cuando iba huyendo de Belén a Egipto, la Sagrada Familia fue apresada por dos bandoleros; el uno era cruel, y quería matar al Niño Jesús; y el otro, compasivo, que Le salvó la vida e invitó a la Sagrada Familia a pasar la noche

asociado al "buen ladrón" bíblico. Por último, encontramos tres nombres cuyo referente resulta desconocido: "la niña que se llamaba Nora", "doña Remedios de la Flor" y "sor Natividad", a quien se menciona en "Speculum deitatis". Según escribe Bajarlía, Zito Lema le refirió que esta última fue una monja francesa que, luego de haber leído el número homenaje de la revista *Talismán*, le habría escrito a Fijman, desde Sceaux, el 28 de mayo de 1969: "leo su poema *Canto del cisne*… la palabra *Desierto* me habla, usted la nombra muchas veces. Hay tanta soledad o, al menos, me parece a mí descubrir tanta soledad y silencio abismal en sus versos… tanta ¡que a pesar de la primavera de Europa, tengo frío!" (citado por Bajarlía, 1992, p. 191). Sea esta carta real o no, lo cierto es que los personajes desplegados a lo largo de la poesía no reunida en libro, históricos o ficticios, están trazados con pocos elementos que permitan reforzar las características con las que la tradición los ha registrado —"Iphigenia", que bien ha estudiado Arancet Ruda (2001, pp. 499-500), es una de las pocas excepciones en este sentido—. Así, en una pieza como "Casta de soledad"[355], aunque aparecen numerosos nombres propios y referencias romanas, resulta complicado decir a qué situación histórica se alude:

> El rebaño inminente de pavor y de aldea
> coincide en la vana
> soledad de la muerte,
> oh Eneas de Venus y Rómulo de Marte
> una fuga de años
> sin país y sin flor
> deja la antigua majestad romana,
> oh Lavinia, oh Tutela,
> a soledad, a soledad,
> la funesta estación de la ciudad eterna
> el arma imperatoria de varones caídos
> y la paz sin la guerra.
> El insomnio de muros
> sin potestad ni flor
> conduce el capitolio
> bajo iras celestes
> de la estrella de Marte (2012, p. 84).

en su cueva. La mujer de este 'buen ladrón' le cuenta a María que tiene un hijito recién nacido que está leproso. María lo baña en la misma agua en la que ha bañado a Jesús, y el niño queda sano y limpio. Pasado el tiempo, en el Calvario, el hijo del ladrón alevoso muere a la izquierda de Jesús, y el del compasivo, a la derecha, y este fue el que pasó al santoral de la Iglesia Católica sencillamente como el 'buen ladrón', aunque diversas tradiciones lo llamaron Dimas, Dismas o Dimsas" (Barclay, 2006, p. 22).
Hay que agregar aquí que "Dimas" era también el apodo del padrino de bautismo de Fijman, José Luis Antuña Gadea (1894-1968).

355. Sin fecha.

Podría conjeturarse que aquí está tematizada, en la corriente mixtura entre lo mitológico y lo histórico, el devenir de la Antigua Roma, de su linaje, desde su fundación hasta su caída: la huida de Eneas de Troya ("fuga de años / sin país y sin flor") junto a su gente ("rebaño"), la fundación de Roma y el establecimiento de la monarquía ("majestad romana"), las guerras civiles posteriores a la República ("la funesta estación de la ciudad eterna") y la estabilidad militar imperial ("arma imperatoria", "la paz sin la guerra"), período conocido como la *Pax romana*. Los últimos cinco versos podrían leerse como la decadencia del Imperio, minado por las pujas políticas internas y las invasiones bárbaras: las murallas de la Colina Capitolina, aunque vigilantes ("insomnio de muros"), no tienen poder ni guía ante las amenazas bélicas ("iras celestes / de la estrella de Marte") que asedian la ciudad.

Si los títulos que incluyen formas poéticas tradicionales, los topónimos y los nombres propios configuran una referencialidad que, aunque difusa, era hasta aquí impensada en la lírica fijmaniana, los elementos que remiten a lo pastoril son, en este sentido, más difíciles de calibrar. Con todo, puede pensarse que este imaginario reenvía, por un lado, a un tiempo histórico, aquel en el que el género alcanzó su más alto grado de popularidad y formalización en lengua castellana (los siglos XV y XVI); por el otro, a un tiempo legendario que le es propio. Ambas temporalidades, a pesar de su distinto carácter, representan una valoración positiva del pasado, aunque en el segundo caso se trate de uno ahistórico, una edad dorada sin determinaciones contextuales precisas. Como bien señala Arancet Ruda (*Jacobo Fijman…* 253-264), aunque las piezas fijmanianas en cuyo título se incluye alguna denominación compositiva pastoril no son más de seis, los elementos que al género remiten están diseminados por otros poemas no reunidos en libro. Así, por ejemplo, "Escénica"[356] reza:

> Ahora saltas, niña, por partes el aldea
> definiendo su nombre,
> las nueces, los almendros
> y las torres.
> Balaron las ovejas
> y las nubes empiezan en la fuga del agua.
> Vamos contigo del aldea á la aldea
> con pájaros y tierras.
> Una palma declinas, una torre,
> una espiga, dos bueyes,
> y los nombres que tocan paciencia de azahares,
> la lluvición, la soledad, la muerte (2005a, p. 270).

356. Sin fecha.

Como queda dicho, no creemos que sea posible afirmar que este tipo de inclusión y tratamiento del imaginario pastoril responda a los afanes utopistas de Fijman. Con todo, es cierto que, en la poesía no reunida en libro, hay, según dijimos antes, una ponderación positiva del pasado, ya sea este histórico o legendario, que se agencia a través de distintos mecanismos que configuran una nueva referencialidad. A esta también contribuye un particular trabajo retórico signado por el empleo de arcaísmos, latinismos, tecnicismos y neologismos. Entre los primeros, hallamos:

> las *harmónicas* nubes
> ("Prospectiva"[357], v. 3, 2014, s/p)
>
> Contemplamos los bosques en la belleza *harmónica*
> ("Canción de los dos hombres" [358], v. 6, 2012, p. 53)
>
> en cuyas manos son las cosas *abscondidas*
> ("Versecillos de Castilla la Muerta"[359], v. 2, 2005a, p. 212)
>
> los limones *Asyrios*
> ("Epístola rural" [360], v. 2, 2005a, p. 221)
>
> aún los mediodías, *qual* de estrellas
> ("Canción para la bella sor María de Ágreda" [361], v. 7, 2005a, p. 236)
>
> el que antes *habías* la misma flor
> ("Con castillas de antes, con Castilla la Vieja" [362], v. 3, 2005a, p. 237)
>
> Felipe escribe en tablas su voluntad católica harmoniosa.
> ("Solar de la raza", v. 4, 2012, p. 17)
>
> *Quando* andaba Castilla
> ("Romance de la nombradía", v. 1, 2005a, p. 218)

357. Fechado el 26 de noviembre de 1957.

358. Fechado el 26 de diciembre de 1957.

359. Fechado el 1 de enero de 1963.

360. Fechado el 12 de abril de 1964.

361. Fechado el 21 de diciembre de 1965.

362. Fechado el 25 de diciembre de 1965.

Quando nasca tu hijo
("Canción de pueblo y de senado"[363], v. 10, 2005a, p. 223)

Además, habría que incluir aquí el título "Cántica a Sanc*t*a María" (2012, p. 26). Arancet Ruda también considera "pábulo" y "dotal" ("Urbs antiqua fuit") como arcaísmos (2001, p. 482), pero estos no son definidos de tal modo por el *Diccionario de la Real Academia Española*. Se trata, más bien, como el caso del título "Écloga" y las siguientes voces, de términos desusados o poco frecuentes:

que el amor de la paz ocupa á los *querubes*
("Prospectiva", v. 4, 2014, s/p)

y su algo *eviterno* de celeste bondad.
("Gramática de estrellas fijas"[364], v. 5, 2005a, p. 231)

Tú que vuelves por lágrimas el *evo* del arcángel y la rosa,
("De mística teología"[365], v. 1, 2005a, p. 232)

binas y primaveras, ser de campos, de estrellas:
("Copla trascendente, o divina relación para *tórculos* de Castilla la Vieja", v. 8, 2005a, p. 233)

allegamos a Castilla
("Égloga de Castilla"[366], v. 8, 2005a, p. 235)

y la ciudad *infusa* de la luz y su canto
("Solsticio de verano"[367], v. 4, 2005a, p. 238)

La piedra sanguinosa en tiempo de muralla.
("Siempre en sí"[368], v. 6, 2005a, p. 240)

363. Fechado el 1 de junio de 1964.

364. Fechado el 14 de septiembre de 1965.

365. Fechado el 8 de diciembre de 1965.

366. Fechado en 1965.

367. Fechado el 27 de diciembre de 1965.

368. Fechado el 14 de marzo de 1966.

y la *emersión* lunar en canónicos vientos
("Loa a doña beata soledad de la pasión y muerte"[369], v. 3, 2005a, p. 256)

incorporal y vieja,
("Donaria"[370], v. 8, 2005a, p. 259)

para un sueño *odorante*
("Romance en veinte de menor cuantía para Nuestra Señora [.] Letanía apostrofia"[371], v. 6, 2005a, p. 260)

sobre el impar *concluso* de virtud y de esencia
("Lutecia"[372], v. 2, 2005a, p. 262)

y tus botas bailaban los afanes *moceros*
("Canción para la niña que se llamaba Nora"[373], v. 10, 2012, p. 37)

Nótese, al respecto, que muchos son cultismos, es decir, más cercanos al étimo latino que las palabras tradicionales. Los latinismos propiamente dichos, por su parte, aparecen siempre en los títulos: "Janua caeli" ('puerta del cielo'), "Confíteor" (castellanización de *confiteor*, 'yo confieso'), "Urbs antiqua fuit" ("Una ciudad antigua hubo", comienzo del verso 13 del libro I de la *Eneida*), "Speculum deitatis" ('espejo de Dios'), "Donaria" ('altar, templo, ofrenda'), "Aetas magna" ('gran edad'), "Sapiens injure" (probablemente fuera *in jure*, con lo cual la traducción sería 'sabedores de derecho', fórmula que aparece en la ley XIII, título IV, de la III de las VII partidas de Alfonso X). Arancet Ruda (*Jacobo Fijman…* 454) incluye, asimismo, dentro de este conjunto, el adjetivo "incóndita"[374], que aparece en "Écloga".

El lenguaje arcaizante de gran parte de los poemas no reunidos en libro revela, como ya dijimos, un claro afán retórico que no se advertía ni en *Hecho de estampas* ni en *Estrella de la mañana*, y que recuerda, por momentos, a los *Versos de juventud*. Indicio de esta nueva aspiración son también los tecnicismos y neologismos presentes en algunas piezas. Entre los primeros, están los títulos "Ansomnia[375] perfectísima",

369. Sin fecha.

370. Sin fecha.

371. Sin fecha.

372. Sin fecha.

373. Sin fecha.

374. 'Sin enterrar, confuso, desordenado, irregular, tosco, sin arte'. Del latín *inconditus*, *-a*, *-um*.

375. 'Pérdida de sentido del olfato'. Del latín científico *anosmia*, y este del griego ἀν- *an-*, 'an-', *ὀσμή osmḗ*,

"Anafonesis"[376], "Estereognóstica"[377] y "Pneumatológica"[378], y los siguientes versos:

> tartamudeando cosas *dehiscentes*[379]
> ("Alabanza de señoríos"[380], v. 4, 2012, p. 31)
>
> con los siglos *perclusos*[381]
> ("Canción a una nieta en los cielos de Francia"[382], v. 6, 2012, p. 35)
>
> fugas *astenópicas*[383]
> (*"Tú la mujer de nubes y suspiros…"*[384], v. 2, 2012, p. 45)

En cuanto a los neologismos —a veces más osados, a veces menos—, se hallan en el título "Canción no tmetopsíquica[385] de doña Remedios de la Flor en las Indias occidentales" y en algunos otros versos:

> Tú sentías la pura *simplición*
> beata vestidísima beata

'olor', y el latín *-ia*, '-ia'.

376. 'Elevación de la voz', 'entrenamiento para fortalecer la voz y el tono'. Del griego *ἀναφώνεσις*, de *ἀναφώνειν*, de *ἀναφωνέω -ῶ*, 'llamar en voz alta'.

377. "Estereognosis": 'Conocimiento de un objeto y sus cualidades únicamente a través del tacto'. Del griego *στερεός ά όν*, 'sólido', y *γνῶσις εως ἡ*, 'conocimiento'.

378. 'Estudio del espíritu'; 'doctrina católica del Espíritu Santo'. Del griego *πνεῦμα ατος τό*, 'espíritu, soplo, hálito, viento', y *-λογία -logía*, '-logía'.

379. 'De pericarpio que se abre naturalmente para que salga la semilla'. Término propio de la botánica, dicho de un fruto.

380. Fechado el 18 de octubre de 1957.

381. 'Que no tiene posibilidad de realizar movimiento alguno'. Término médico derivado del latín *præclūsus*, participio pasado de *præclūdo*, 'cerrar, atrancar, taponar, obstruir, impedir'.

382. Fechado el 11 de noviembre de 1957.

383. "Astenopía": 'debilidad o fatiga de los ojos'. Término médico derivado del griego *ἀσθένεια ας ἡ*, 'falta de vigor, debilidad, enfermedad', y *ὤψ ὠπός ἡ*, 'vista, semblante, cara'.

384. Fechado el 11 de diciembre de 1957.

385. En *Romance del vértigo perfecto*, este adjetivo aparece como *tnetopsíquica*, pero, al ver el facsímil que figura en el libro, en el que no es posible distinguir nítidamente si se trata de una *n* o de una *m*, y al no ser posible hallar el elemento compositivo *tneto-* en castellano, latín o griego, creemos que lo correcto es *tmetopsíquica*, de la unión de *τμητός ή όν*, 'bellamente recortado', adjetivo verbal de *τέμνο*, y del latín tardío *psychĭ cus*, 'perteneciente al alma animal o natural', y este del griego *ψυχικός ή όν*, de igual significado.

sinrazón, *indistante*,
la *simplición* harmónica beata,
sinfigura, beata,
("Muy beata poética beata"[386], vv. 5-9, 2005a, p. 210)

en la *lución* beata de los cirios
("Versecillos de Castilla la Muerta", v. 10, 2005a, p. 212)

la *arboreidad* de sombras emanan en tu canto
("Égloga concreta que sustenta la abstracta belleza de las cosas, para el místico doctor San Juan de la Cruz"[387], v. 4, 2005a, p. 219)

y el ciprés *concorpora* la más alta tristeza
("Epístola rural", v. 3, 2005a, p. 221)

Etruria *pantomima*.
Los lidos y curetas *pantomiman* la danza
de ciclos y de vientos
con *perlúcidas* noches
("Epístola a Favonio"[388], vv. 6-9, 2005a, p. 222)

sobre el no ser más puro del empíreo *beado*.
("Flor de santidad"[389], v. 12, 2005a, p. 227)

Lunador, cuatro lunas
han *lunado* los cielos
…
Y tú *lunante* por las lunas *lunado*
…
y los ojos abiertos que *sacran* a la muerte
("Romance lunar"[390], vv. 1-2, 6 y 10, 2005a, p. 229)

el vespertino *celestiar*
("Siempre en sí", v. 4, 2005a, p. 240)

386. Fechado el 26 de noviembre de 1962.

387. Fechado el 6 de diciembre de 1963.

388. Fechado el 28 de mayo de 1964.

389. Fechado el 28 de octubre de 1964.

390. Fechado el 24 de mayo de 1965.

Tú, *citante* de sueños, *lucidante*
("Sapiens injure"[391], v. 4, 2005a, p. 89)

la *lluvición*, la soledad, la muerte
("Escénica", v. 12, 2005a, p. 270)

Éste aquí, seráfico *leyente*,
("Retrato de doctor"[392], v. 1, 2005a, p. 267)

teoplasma de arcángel
("Metasomática"[393], v. 6, 2015, p. 17)

las albas y *deuterias*
("Eclogario"[394], v. 6, 2005a, p. 268)

sólo tiene costumbres táctiles *panofóbicas*;
("Helcópodoe"[395], v. 11, 2012, p. 52)

Si bien el sentido "panofóbicas" —compuesto del elemento compositivo *pan-*, 'totalidad', y el adjetivo *fóbico, ca*, 'que padece, produce, pertenece o es relativo a la fobia'— es comprensible, el del título del poema en el que aparece, "Helcópodoe", resulta más oscuro. Quizá tenga alguna relación con la "marcha helcópoda" —del griego *ἕλκω*, 'arrastrar', y *πούς ποδός ό*, 'pie'— o "marcha de Todd", afección por la que un miembro inferior paralizado es arrastrado, sin conocimiento consciente del propio paciente, como si fuera un cuerpo extraño. Otro término poco decodificable es el del encabezado "Dimas, *monoclepto*". Resulta evidente que el neologismo responde a la unión de las partículas *mono-*, 'uno', 'único', y *clepto-*, 'robo', pero no resulta fácil decir cuál sería el significado preciso de esta aposición. Por su parte, "metasomática" y "metalógica", términos que inspiraron a los editores de *Metapoemas* para elegir el título del libro, resultan más transparentes, ya que derivan de la unión del elemento compositivo *meta-* —'junto a', 'después de', 'entre', 'con' o 'acerca de'— y los adjetivos *somática, ca*, 'perteneciente o relativo al cuerpo', y *lógico, ca*, 'perteneciente o relativo a la lógica o al pensamiento en general'. Este tipo de neologismos, concebidos, como los tecnicismos, a partir de elementos griegos o

391. Sin fecha.

392. Sin fecha.

393. Sin fecha.

394. Sin fecha.

395. Fechado el 26 de diciembre de 1967.

latinos, contribuyen, no obstante su novedad, por sus mismas raíces, a la configuración de un lenguaje arcaizante.

III. El Fin de la "Mística"

El proyecto fijmaniano, tal como se había ido gestando en los *Versos de juventud* y *Molino rojo* y como cristalizó en *Hecho de estampas* y, fundamentalmente, en *Estrella de la mañana*, aparece transformado en la poesía no reunida en libro. Sin embargo, esto no significa que Fijman haya abjurado de todo principio estético: su producción tardía demuestra que, si bien ya no "mística", sí está vertebrada por un rasgo saliente: la ponderación del pasado. Sería difícil conjeturar el porqué de este viraje del hermetismo y la concentración a la dispersión, y calibrar el peso que tuvo en esa mutación la estancia del poeta en el entonces Hospicio de las Mercedes. En todo caso, y más allá de los pormenores, lo cierto es que, si bien transformado, el proyecto fijmaniano evolucionó hacia nuevas formas, distintas del modo "místico", pero tan marginales como él: la difusa referencialidad que se configura en su poesía no reunida en libro y el trabajo retórico que la acompaña —elementos que ya habían aparecido en su producción temprana, pero no en este nivel ni de este modo— siguen alejados de las estéticas imperantes en el período que va de los años cuarenta a fines de los sesenta: se distancia tanto del neorromanticismo, del surrealismo y del invencionismo como de la lírica usualmente calificada de políticamente comprometida. Y es que, como dice Reynaldo Jiménez en un texto sobre *Romance del vértigo perfecto*, "… la poesía de Fijman, la antes publicada como obra completa y la que ahora se nos descubre, en toda su incompletud (y la nuestra), […] ha sido en todo momento una rareza" (2012a, p. 63).

Creemos que solo desde una perspectiva como la certeauniana es posible apreciar, en cierta medida, la deriva que el proyecto fijmaniano sufre en los últimos treinta años de la vida del poeta, ya que únicamente desde una concepción tal, que comprende la "mística" como "modo de decir" y no como "experiencia transformante" visible en el lenguaje, es concebible el paso de la poesía "mística" a una forma otra, que comparte con esta algunos rasgos, pero que se acerca más, por momentos, a la lírica devocional, por usar un mote inevitablemente impreciso e injusto.

4. Conclusiones

Tradicionalmente, la literatura mística europea, y particularmente la española, han estado estrechamente ligadas a un abordaje fideísta. Es probable que este hecho sea el resultado del contexto histórico en el que esta expresión alcanzó su más alto grado de formalización en el ámbito hispánico: la Contrarreforma. Lo cierto es que esta suerte de tutela que la religión, materializada de algún modo en la Iglesia católica, ejerció sobre la literatura se prolongó, por lo menos, hasta principios del siglo XX, y algo más en España, donde el régimen franquista sirvió de frontera para las nuevas ideas que provenían desde afuera y planteaban visiones alternativas a la usual, rígidamente alineada con la institución eclesiástica. Pero más allá de la incursión de teorías foráneas, principalmente francesas, la aproximación que, desde los estudios literarios, se hace de la mística sigue siendo eminentemente esencialista y religiosa, en ocasiones más propia de la teología que de la literatura. En cualquier caso, lo cierto es que, desde el siglo XIII hasta fines del XVII, existió en Europa una expresión literaria que, amén de los distintos enfoques, fue y es aún reconocida como mística. En la Argentina, el panorama es bien distinto: con una literatura que apenas cuenta un par de siglos de historia, las obras o autores que se asemejaban a sus pares transatlánticos fueron catalogados, por una también incipiente tradición crítica, como místicos impropios, aunque, por lo general, se evadió la definición de qué sería una expresión rigurosamente mística. Sin embargo, cuando cabe, suele apelarse a la doctrina universalista, que sostiene, a grandes rasgos, que la literatura mística es la traducción lingüística insuficiente de una experiencia de contacto o comunicación con lo Absoluto.

Los aportes al estudio de la espiritualidad de Michel de Certeau constituyen, en este marco, una herramienta de suma utilidad para evadir los dogmatismos que establecen la traslación del carácter místico del autor a la obra o, a la inversa, de la obra al autor. De este modo, el acercamiento certeauniano permite conservar la especificidad propia de la literatura y de los estudios literarios, tan a menudo supeditados a los métodos y lineamientos de otras disciplinas. El pensador francés no concibe la literatura mística como un decir ajeno a la experiencia universal que lo suscita, sino como uno social, geográfica e históricamente determinado que constituye el testimonio —la experiencia— del desafío de decir al Otro, una ausencia inenarrable y, a la vez, estructurante. Un deseo imposible de saciar hiere así, para Certeau, el lenguaje, abre en él una brecha, un agujero, y le imprime a la mística su formalidad más acabada, la que adoptaría sobre el final de su vida como discurso autónomo y particular. Desde el

estallido de esta "ciencia" con el advenimiento de la nueva racionalidad que sembró el Iluminismo, toda alusión contemporánea a la mística es, necesariamente, figurativa. Precisamente así, de modo traslaticio, hemos juzgado posible considerar parte de la producción fijmaniana como "mística". Al igual que su modelo histórico, esta puede leerse como un modo de decir el deseo de una alteridad irreductible.

La obra de Fijman constituye, a nuestro juicio, un proyecto marginal y, aun más, marginalizante, no porque su autor fuera un marginado o porque su poesía fuera concebida sin conocimiento de los imperativos estéticos de su tiempo, sino, muy por el contrario, porque el poeta rechazó concienzudamente los preceptos canónicos, distintos e incluso contrapuestos a sus propias convicciones artísticas: su centro, como puede advertirse desde su poesía temprana hasta su último libro publicado, era Otro. Esto no debe tomarse por una deducción lineal y biografista del tipo de las que objetamos a lo largo de todo el trabajo. Es, por el contrario, una constatación textual: la lírica fijmaniana no encaja ni comulga con las corrientes canónicas de su época y abreva en tradiciones más remotas y menos populares por entonces, como la mística o la bíblica, amén del simbolismo francés o una cierta vertiente vanguardista —combinación que lo hizo una figura saliente de *Número*, con cuyos integrantes compartía en buena medida la búsqueda de una estética distinta—. La "mística" de Fijman es, así, un lenguaje original, pero con raíces antiguas, todo lo que lo sitúa —todavía quizá— en los bordes del canon literario argentino. Pero el proyecto va más allá de su estado "místico": comienza en los *Versos de juventud* y acaba, ya transformado, en la poesía no reunida en libro. Si bien con un primer movimiento de concentración y pérdida de referencias hasta *Estrella de la mañana*, y uno posterior de distención y vuelta a la referencialidad desde ese último libro hasta la muerte del poeta, toda la trayectoria fijmaniana goza de una coherencia que contradice las apreciaciones de aquellos críticos que abordan esta poesía relacionándola con la demencia o el arrebato místico. No creemos, sin embargo, que esta cohesión esté dada, como sostiene Arancet Ruda, por "huellas", "guiños al lector" que el autor habría ido sembrando "como un escritor de género policial" (2001, p. 630). Más bien, estimamos que se advierte en el proceso de construcción de un lenguaje poético único, que alcanza su más hermética expresión en *Estrella de la mañana* —uno de los libros más excepcionales, en el sentido más propio del término, de la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX—, pero que había comenzado a gestarse mucho antes.

Los *Versos de juventud* marcan el titubeante principio de la actividad creativa de Fijman, todavía atento a los modelos estéticos del momento. En un panorama casi unánimemente asociado al modernismo, no resulta extraño que un poeta novel apelara a tales formas para granjearse un lugar. Con todo, esos dispares versos tempranos pueden leerse hoy como el umbral del que luego sería su proyecto, ya que se advierte en ellos

la inquietud por el Otro que recorrerá todo el resto de la obra. *Molino rojo*, el primero y más popular —y quizá también el más complejo— de los libros fijmanianos es, a nuestro juicio, el germen del discurso místico que vendrá después: el llamado "núcleo" místico, la relativa unidad temática, la aparición de la demencia como modalidad de vinculación con una alteridad irreductible, la disimilitud que implica la sinestesia, la adopción del verso libre y de una disposición estrófica particular, todos son elementos que bien cabe interpretar como el sustrato del creciente movimiento hacia el Otro que catalizará en el segundo poemario. *Hecho de estampas* es, en este sentido, la afirmación de la "mística" fijmaniana: los temas se reducen a uno, la cercanía de esa otredad trascendente a la que el hablante busca sin poder alcanzar; y a los mecanismos para decir esa ausencia, se agrega la disimilitud, el oxímoron del que habla Certeau, recurso que genera una fuerza que reenvía siempre a un más allá imprecisable. Por fin, en *Estrella de la mañana*, esa tensión alcanza su más alta y oscura expresión y da su forma más propia a la "mística" fijmaniana: el deseo del Otro es tal que trastoca el lenguaje, lo hiere, lo acendra hasta tal punto que se vuelve oscuro, hermético y simbólico. Asimismo, el sujeto lírico —tal como entienden esta noción Antonio Rodriguez y Gustavo Zonana—, completamente volcado hacia esa alteridad, como en el libro anterior, se descentra; pierde, al igual que todo lo que lo rodea, cualquier tipo de notas referenciales o concretas. Y la repetición, recurso de filiación veterotestamentaria, lo ocupa todo. El libro es, así, un canto de impotencia, de ausencia. A ello alude, en efecto, el título del presente trabajo: tomada de un verso fijmaniano, la expresión "con los ojos en la noche" connota este hallarse volcado por entero a lo Otro, oscuro e ininteligible.

La poesía no reunida en libro constituye una verdadera deriva del proyecto, aunque no su abandono: como demuestran la recurrencia de ciertos elementos, así como el trabajo de reescritura que evidencian algunos manuscritos dispersos que se conservaron, la escritura de Fijman nunca fue azarosa, sino que siempre se incardinó dentro de parámetros bastante definidos, rasgo que no impugnan ni el abandono del trabajo de publicación ni el modo en el que las creaciones fijmanianas circularon durante la internación del autor. La obra allí concebida resulta extraña frente a *Estrella de la mañana*, producto de un movimiento distinto —quizá contrario— del que culminó en ese poemario. En la obra dispersa ya no se percibe el deseo estructurante de antes: una vuelta a la referencialidad y un notable trabajo retórico hacen evidente que la palabra no está, como otrora, herida de ausencia, sino que apunta a la valoración de un pasado, a veces histórico, a veces mítico. Con todo, este período de la lírica fijmaniana, aunque no "místico", constituye uno de los casos más integralmente marginales de la literatura argentina, no solo por el contexto de producción y circulación de la obra, sino porque todavía es leído como una rareza aun dentro del contexto de la trayectoria creativa de Fijman: es la parte menos conocida y más fragmentaria.

Los aportes de Certeau ayudan ciertamente a calibrar el sentido de la mística como práctica particular del lenguaje, como literatura, y a evadir las aseveraciones inconcusas y los actos de fe propios de disciplinas o credos que no hacen propiamente a lo literario. Ello es, precisamente, lo que hemos intentado al apelar a los estudios certeaunianos para el abordaje de una poesía como la fijmaniana, que ha sido catalogada como "mística" durante tantísimo tiempo sin que se propusiera, simultáneamente, una definición más o menos acabada de a qué se aludía con tal mote. Algo similar ocurre aún cuando se estudian autores como Héctor Viel Temperley, Miguel Ángel Bustos o Alejandra Pizarnik, por citar solo algunos. En esta línea, la aproximación a la lírica de Fijman que hemos planteado aquí puede servir, con las salvedades necesarias en cada caso, para futuros abordajes a obras que tradicionalmente se han interpretado desde o a través de la circunstancia biográfica de su autor. Cabe aclarar, no obstante, que no proponemos bajo ningún aspecto un modelo de lectura de este tipo de textos, ya que descreemos de tales matrices, que suelen obliterar la especificidad de cada expresión particular. El caso de la obra fijmaniana, cuyo autor fue un converso e incluso escribió metatextos en los que deja entrever una difusa concepción cabalística, pero cuya obra se acerca más a una original y heterodoxa mixtura de tradiciones, es paradigmática en este sentido.

Y es que la de Fijman es una poesía que, como el símbolo, tan omnipresente en *Estrella de la mañana*, no se deja aprehender: no es posible captar plenamente sus sentidos ni agotar sus interpretaciones, porque las excede a todas. Más allá de las lecturas que se propongan, esta lírica siempre se escapa, se resiste a ser definida, enclaustrada, saturada. Curiosamente, de este modo, la obra parece rebelarse contra una violencia análoga a la que su autor fue sometido, la de la catalogación —que, claro está, supone la misma posibilidad de que algo sea catalogado, es decir, cabal o suficientemente comprendido—. Contra las visiones más espontáneas y desprevenidas, la lírica fijmaniana no es, bajo ningún aspecto, inocua, inocente, sino que supone un velado cuestionamiento del canon de su tiempo, acción que es, en buena medida, política —ya decía Theodor Adorno que, en ocasiones, la obras que "se hacen políticamente las muertas" (2003, p. 413) son las más disruptivas—. Aun el modo en el que el poeta compuso su arte durante su internación es, en algún punto, un acto de resistencia: la letra de Fijman se (sobre)impone a documentos oficiales, a las firmas y sellos allí estampados, y hace de ellos el soporte material de sus poemas, que reparte, contradiciendo toda lógica editorial o mercantil, entre enfermeros, médicos, amigos y conocidos. Todo intento de reconstrucción que busque imprimirle una unidad completa a esta obra dispersa será infructuoso, y probablemente eso mismo es lo que buscaba el propio creador, ignorante de que años más tarde sus composiciones serían editadas en formatos para bibliófilos y vendidas a coleccionistas. Pero aun contra este tipo de devenires del tiempo o estratagemas de mercaderes, la lírica fijmaniana se alza en toda su fragmentariedad, en toda

su incompletitud: nadie sabe ni tal vez pueda llegar a saber cuánto escribió el poeta, y eso es un enigma que, afortunadamente, escapa a todo afán totalizador moderno.

5. Referencias Bibliográficas

a. De Jacobo Fijman

Fijman, J. (1926). *Molino rojo*. Buenos Aires: Talleres Gráficos El Inca.

Fijman, J. (1927). Canto del cisne, Feria, Paraguaya. En Vignale, J. & Tiempo, C. (Comps.). *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)* (pp. 123-125). Buenos Aires: Minerva.

Fijman, J. (1929). *Hecho de estampas*. Buenos Aires: M. Gleizer Editor.

Fijman, J. (1930a, junio). El sentido de las canciones de cuna. *Número*, (6), 49.

Fijman, J. (1930b, julio). El mundo del artesano. *Número*, (7), 62.

Fijman, J. (1930c, octubre). Misterio de la poesía. *Número*, (10), 97.

Fijman, J. (1931a). *Estrella de la mañana*. Buenos Aires: Número Editorial.

Fijman, J. (1931b, febrero). Mallarmé lector de símbolos. *Número*, (14), 9-10.

Fijman, J. (1931c, abril). Tres voces. *Número*, (18-19), 45.

Fijman, J. (1931d, diciembre). Edipo Rey y la Sinfonía de los Salmos. *Número*, (23-24), 78.

Fijman, J. (1979). *Molino rojo* (Valdivia, A., Ed.). Buenos Aires: Centro Editor Independiente.

Fijman, J. (1980). *Molino rojo*. [Separata] *Último Reino* (4).

Fijman, J. (1981). *Hecho de estampas*. Buenos Aires: Ediciones Mano de Obra.

Fijman, J. (1983). *Obra poética*. Buenos Aires: La Torre Abolida.

Fijman, J. (1985). *Poemas* (Vitale, C. sel. y notas). Zaragoza: Ediciones de Poesía Olifante.

Fijman, J. (1998a). *San Julián el pobre* (Arias, A. A., Ed.). Buenos Aires: Araucaria. Signos del Topo.

Fijman, J. (1998b). *Obra poética 1: Molino rojo. Hecho de estampas*. Buenos Aires: Leviatán. Colección Poesía Mayor.

Fijman, J. (1999). *Obra poética 2: Estrella de la mañana. Poemas dispersos*. Buenos Aires: Leviatán. Colección Poesía Mayor.

Fijman, J. (2000). *Molino rojo y otros poemas* (Vitale, C. sel. y notas). Barcelona: Plaza & Janés.

Fijman, J. (2005a). *Obras (1923-69). 1: Poemas* (Arias, A. A., Ed.). Florida: Araucaria. Signos del topo/serie Obras completas.

Fijman, J. (2005b). *Poesía completa*. Buenos Aires: Del Dock. Colección Pez náufrago.

Fijman, J. (2005c). *Suite d'estampes. (Hecho de estampas - Buenos Aires - 1930)* (Joulia,

M. & Bériou, J-Y., Trads.). Nérac: Pierre Mainard Éditeur.
Fijman, J. (2005d). Poèmes (Calvo, A., Trad.). *Poésie*, (111), 50-55.
Fijman, J. (2012). *Romance del vértigo perfecto*. Buenos Aires: Descierto.
Fijman, J. (2014). *Ocho poemas manuscritos*. Madrid: Del Centro Editores.
Fijman, J. (2015). *Metapoemas*. Buenos Aires: Ediciones Kalos.
Fijman, J. (2017). *Molino rojo. Estrella de la mañana*. Rosario: Serapis. Serie Campanas de Palo, 9.

b. Sobre Jacobo Fijman y su obra

Acta Policial. Comunicación de la Internación (1969, mayo). *Jacobo Fijman, poeta en hospicio* [Número especial de *Talismán*], *I*, (1), 9.
Adur, L.; Cabezas, L. & Dondo, F. (2018). Estudio preliminar. En *La Revista Número. 1930-1931* (pp. 1-93). Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
Aguirre, R. G. (1969). "Demencia, el camino más alto y más desierto"… Jacobo Fijman: el gran olvidado. *Revista Iberoamericana*, *XXXVII* (75), 429-436.
Alemian, E. (2015, abril 8). La poesía como visión mística. *Ñ. Revista de Cultura*. Recuperado el 30 de junio de 2016 de http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Fijman-poesia-vision-mistica_0_1333066700.html.
Alonso, R. (1992). El camino más alto y más desierto. En *La palabra insaciable* (pp. 73-75). Buenos Aires: Torre Agüero Editor.
Anzoátegui, I. B. (1930, enero). Las imágenes de un nacimiento. *Número*, (1), 7.
Arancet Ruda, M. A. (1996, julio-diciembre). Imágenes del sufrimiento en *Molino rojo*. *Letras*, (34), 21-40.
Arancet Ruda, M. A. (1997). "El hombre del mar" de Jacobo Fijman y "El barco ebrio" de Arthur Rimbaud: la intertextualidad como índice de transparencia". En Altamiranda, D. (Ed.). *Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina - Comparatística. Actas* (pp. 225-235). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
Arancet Ruda, M. A. (1998, enero-junio). *Hecho de estampas*, de Jacobo Fijman: poetización de un proceso. *Letras*, (37), 31-51.
Arancet Ruda, M. A. (2000, octubre). *Molino rojo* de Jacobo Fijman, más allá de la locura y del misticismo. En *II Encuentro Nacional de Docentes Universitarios Católicos*. Buenos Aires: Comisión Episcopal de Pastoral Universitaria, Conferencia Episcopal Argentina. Recuperado el 25 de septiembre de 2015, de www.enduc.org.ar/basestot/orden3.php.
Arancet Ruda, M. A. (2001). *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.
Arancet Ruda, M. A. (2003). Repetición y elipsis en *Estrella de la mañana* de Jacobo

Fijman. En Beristáin, H. & Ramírez Vida, G. (Comps.). *La dimensión retórica del texto literario* (pp. 401-413). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Arancet Ruda, M. A. (2005, octubre). Rara fiesta de visiones. *Fénix. Revista de poesía*, (18), 119-123.

Arancet Ruda, M. A. (2007). Una canción de cuna para Jacobo Fijman. Metapoética y claves de lectura. *Cuadernos FHyCS-UNJu*, (33), 21-42.

Arancet Ruda, M. A. (2014a). Celebración, confirmación y hallazgo. En Fijman, J. *Ocho poemas manuscritos* (s/p). Madrid: Del Centro Editores.

Arias, A. A. (2002). Lápices dorados y plateados. Entrevista al Dr. Jorge Saurí a propósito de Jacobo Fijman. *Psicoanálisis y el Hospital. Publicación semestral de practicantes en instituciones hospitalarias*, (21), 179-184. Recuperado el 12 de julio de 2016, de http://www.egrupos.net/grupo/forotopia/archivo/indice/514/msg/563/.

Arias, A. A. (2005a). Introducción. En Fijman, J. *Obras (1923-69). 1: Poemas* (pp. 9-20). Florida: Araucaria.

Arias, A. A. (2005b). Los poemas de Fijman en esta edición. En Fijman, J. *Obras (1923-69). 1: Poemas* (pp. 23-29). Florida: Araucaria.

Arias, A. A. (2005c). Presentación de *Versos de juventud*. En Fijman, J. *Obras (1923-69). 1: Poemas* (pp. 32-33). Florida: Araucaria.

Arias, A. A. (2005d). Presentación de *Estrella de la mañana*. En Fijman, J. *Obras (1923-69). 1: Poemas* (pp. 138-139). Florida: Araucaria.

Arias, A. A. (2005e). Anexo 1. Bibliografía esencial para la edición de los *Poemas*. En Fijman, J. *Obras (1923-69). 1: Poemas* (pp. 248-287). Florida: Araucaria.

Arias, A. A. (2005f). Breve crónica biográfica. Recuperada el 11 de junio de 2014, de http://www.jacobofijman.com.ar/brevecronicabio.htm.

Arias, A. A. (2005g). Anexo 3. Testimonio de una búsqueda y sus consecuencias. En Fijman, J. *Obras (1923-69). 1: Poemas* (pp. 305-308). Florida: Araucaria.

Aulicino, J. (2012, mayo 15). El extraño caso de Jacobo Fijman. *Ñ. Revista de Cultura*. Recuperado el 20 de septiembre de 2015, de http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/extrano-caso-Jacobo-Fijman_0_698930127.html.

Bajarlía, J. J. (1983). La vida apócrifa de Fijman. En Fijman, J. *Obra poética* (pp. 17-27). Buenos Aires: La Torre Abolida.

Bajarlía, J. J. (1992). *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Balestrino, G. (1998). *Molino rojo* de Jacobo Fijman: emplazamiento espacial del sujeto textual. En *VI Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina* (Vol II, pp. 37-48). Salta: Editorial Universidad Católica de Salta.

Bellomo, G. (2012). Reseña de *Poesía completa. Telar*, (10), 220-222.

Bernárdez, F. L. (1971, mayo 9/1986). Vaivén de Fijman. En Fernández, R. *El poeta celestial y su obra* (pp. 77-79). Buenos Aires: Tekne.

Calmels, D. (1996). *El Cristo Rojo. Cuerpo y escritura en la obra de Jacobo Fijman. Aportes para una biografía*. Buenos Aires: Editorial Topía.

Calmels, D. (2004, noviembre). Jacobo Fijman, la pintura y los pintores. *tsé-tsé*, (15), 99-101.

Calmels, D. (2005). Jacobo Fijman: El derecho de crear. En Fijman, J. *Poesía completa* (pp. 15-40). Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Cárcano, E. (2011). Hacia la Nada Absoluta: la muerte y la noche como simbólicas cardinales de la expresión mística de la poesía de Jacobo Fijman en el período 1931-1970. *Gramma*, *XXII* (48), 122-142.

Cárcano, E. (2012) *La poesía mística de Jacobo Fijman: análisis del nacimiento y la evolución de la lírica mística fijmaniana. Notas para un estudio comparado* [Tesis de maestría inédita]. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Cárcano, E. (2013a). Dios, cuerpo y poesía: La inscripción de la corporalidad en Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley. *Perífrasis*, *IV* (8), 41-55.

Cárcano, E. (2013b). *Hecho de estampas* o la noche oscura de Jacobo Fijman. En Astutti, A.; Garbatzky, I. & Gasparri, J. (Coords.). *Actas III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Rosario. Recuperado el 22 de diciembre de 2016, de http://www.celarg.org/int/arch_publi/c_rcano_enzocc.pdf.

Cárcano, E. (2014a). El margen como condición: el *locus* de enunciación de Jacobo Fijman. En de Llano, A. (Coord.). *Actas del V Congreso Internacional Celehis de Literatura* (pp. 374-380). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Cárcano, E. (2014b). De la sinestesia al símbolo: una posible clave de unidad entre *Molino rojo* y la producción lírica posterior de Jacobo Fijman. En Reverte Bernal, C. (Ed.). *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana* (pp. 675-685). Madrid: Verbum Editorial.

Cárcano, E. (2014c). El camino más desierto: sobre las ediciones de la poesía de Jacobo Fijman. *Gramma*, *XXV* (52), 97-123.

Cárcano, E. (2015). «Con los ojos en la noche»: Jacobo Fijman y su poética del margen. En Crespo Buiturón, M; Esteves, A. R. & Conde, O. (Dirs.). *Nuevas Lecturas sobre Marginalidad, Canon y Poder en el Discurso Literario* (pp. 133-153). Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador.

Cárcano, E. (2016). Dos formas de una búsqueda de Dios: Jacobo Fijman y Héctor Viel Temperley. En Funes, L. (Coord.). *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. (Anexo digital, Sección V, pp. 103-112). Buenos Aires: Miño y Dávila.

Cárcano, E. (2017). El poeta filósofo y el filósofo poeta. Una aproximación a las relaciones estéticas entre Leopoldo Marechal y Jacobo Fijman. En Lojo, M. R. (Ed.) & Cárcano, E. (Coed.). *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (pp. 185-203). Pamplona: EUNSA.

Caro, A. L. (1930, julio). Un libro de entonación mística en la nueva literatura argentina. *Síntesis*, (38), 149-158.

Cignoni, R. (2012). Prólogo. En Fijman, J. *Romance del vértigo perfecto* (pp. 9-14). Buenos Aires: Descierto.

Cussen, F. (2013). Sinestesia y dinamismo en la poesía mística de Jacobo Fijman. *Literatura y Lingüística*, (28), 15-28.

Di Ció, A. F. (2010, octubre, 12-14). Fijman, el inmigrante. Trabajo presentado en las *IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina. Recuperado el 20 de mayo de 2016, de http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/fijman-el-inmigrante-di-cio.pdf.

Dondo, H. O. (1958). Jacobo Fijman, poeta veraz. En *Obra poética y andanzas del lector* (pp. 268-271). Buenos Aires: La Valija.

Dondo, M. T. (2015, noviembre 24). Presentación de *Metapoemas*. Lectura en La Abadía Centro de Arte y Estudios, Buenos Aires.

Espejo, M. (2009). Los meandros surrealistas. En Manzoni, C. (Comp. vol.) & Jitrik, N. (Comp. serie). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 7. Rupturas* (pp. 13-47). Buenos Aires: Emecé Editores.

Estrin, Laura. (2015, diciembre 11 y 14). La poesía, lo divino y el saber: discursos transfundidos. Fijman y Viel Temperley. Trabajo presentado en las *Jornadas del Instituto de Literatura Argentina 2015*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Fernández, R. (1985). *Jacobo Fijman. El poeta celestial y su obra.* Buenos Aires: Tekne.

Foix, J. C. (1975). Primera aproximación a Jacobo Fijman. En Alrt, M.; Materazzi, M. Á.; Foix, J. C. & Fijman, J. *Creación y locura* (pp. 3-34). Buenos Aires: Ediciones Johnson & Johnson.

Gálvez, M. (1962). *Recuerdos de la Vida Literaria. Entre la Novela y la Historia*. Buenos Aires: Hachette.

Huergo, D. (2012, mayo 13). El héroe metafísico. *Radar*. Recuperado el 22 de febrero de 2016, de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4668-2012-05-13.html.

Ibarra, N. (1930). Los obscuristas: Fijman y Molinari. En *La nueva poesía argentina: ensayos críticos sobre el ultraísmo. 1921-1929* (pp. 72-82). Buenos Aires: Imprenta viuda de Molinari e hijos.

Iglesias, L. (2003, enero). Una crónica de la vida y la obra de Jacobo Fijman. *Quimera. Revista de literatura*, (224-225), 94-98.

Iriarte, F. O. (1996) *The Transfer of Poetic Sensibilities: A study of Jacobo Fijman's Poetry with English Translations* [Tesis de maestría inédita]. Dallas: The University of Texas at Dallas.

Jacobo Fijman, poeta en hospicio (1969). [Número especial]. *Talismán*, *I* (1), 1-27.

Jiménez, R. (2012a, mayo). Vértigo perfecto en oficio de trazar, la poesía de Jacobo Fijman. *Agulha. Revista de cultura*, (3), 61-68.

Jiménez, R. (2012b). *El cóncavo. Imágenes irreductibles y superrealismos sudamericanos.* Buenos Aires: Descierto.

Lagmanovich, D. (2000). Canon y vanguardia. Una perspectiva sudamericana. En Wentzlaff-Eggebert, C. & Traine, M. (Eds.). *Canon y poder en América Latina* (pp. 78-103). Colonia: Universidad de Colonia.

Lara, T. de. (1929, noviembre 7). J. FIJMAN, "Hecho de estampas". Gleizer editor, Buenos Aires, 1929. *Criterio*, *VI* (88), 318.

Lindstrom, N. (1989). *Jewish Issues in Argentine Literature. From Gerchunoff to Szichman*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press.

Lindstrom, N. (1993). Jacobo Fijman: Jewish Poet? En DiAntonio, R. & Glickman, N. (Eds.). *Tradition and Innovation. Reflections on Latin American Jewish Writing* (pp. 89-98). Albany: State University of New York Press.

Lindstrom, N. (2009). El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (22). Recuperado el 29 de abril de 2015, de www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v22/lindstrom.html.

Lindstrom, N. (2016). *Estrella de la mañana* de Jacobo Fijman: poesía y apocalipsis. *Perífrasis*, *7* (13), 55-67.

Malak, S. A. (2016). *Transcending Immanence: Poetic Reason and Mysticality in Twentieth Century Christian and Jewish Latin American Poetics* [Tesis doctoral]. Texas: The University of Texas at Austin. Recuperado el 20 de octubre de 2016, dehttps://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/40337/MALAK-DISSERTATION-2016.pdf?sequence=1.

Masiello, F. (1985). ExCentric Odyssey: The Poetry of Jacobo Fijman. *Hispanic Journal*, *6* (2), 33-44.

Masiello, F. (1986). Viajeros excéntricos: Fijman y Marechal. En *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia* (pp 135-147). Buenos Aires: Hachette.

Maturo, G. (2006). Jacobo Fijman en la obra de Marechal. *Lilith*, (6), 29-36.

Maturo, G. (2014). Jacobo Fijman, un poeta místico. En *La poesía. Un pensamiento auroral* (pp. 99-111). Córdoba: Alción Editora.

Merino, E. E. (2010). La conversión religiosa y su *performance* en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (23). Recuperado el 20 de septiembre de 2015, de www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/merino.html.

Molina, E. (1969, mayo). Ni un paso atrás. *Jacobo Fijman, poeta en hospicio* [Número especial] *Talismán*, *I* (1), 4-5.

Nicholson, M. (Trad.). (2001). Fires of the Mind. A Memoir. *The Yale Review*, *89* (3), 27-40

Nicholson, M. (2002a, junio). Jacobo Fijman and the Poetry of Madness. *Revista Hispánica Moderna*, *LV* (1), 133-145.

Nicholson, M. (2002b). Poetry and Madness in Jacobo Fijman. En *Evil, Madness and the Occult in the Argentine Poetry* (pp. 95-122). Gainesville, Florida: University Press of Florida.

Nicholson, M. (2002c). The Dreams of Drown Men. Jacobo Fijman and Vicente Zito Lema. *Evil, Madness and the Occult in the Argentine Poetry* (pp. 123-148). Gainesville, Florida: University Press of Florida.

Osorio, R. (1930, marzo 15). "Hecho de estampas", de Jacobo Fijman. *Caras y Caretas*, s/n.

Pagés Larraya, A. (1984, diciembre-1985, abril). La extraña poesía de Jacobo Fijman, un «gran olvidado» de nuestra literatura. *Letras*, (XI-XII), 154-158.

Pellegrini, A. (1969). La poesía de Jacobo Fijman. *Jacobo Fijman, poeta en hospicio* [Número especial] *Talismán*, *I* (1), 6-8.

Pérez Rojas, C. (2006). Creación y fundación en el arte. El oficio de imitar a Dios. En Dallal, A. (Ed.). *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (pp. 91-119). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pineda, C. (Ed.) (2013). Poesía de la locura al cielo. En *Poesía de la locura al cielo. Cuatro libros vanguardistas (1923-1924). (Emilio Ballagas, Jacobo Fijman, Alberto Hidalgo, Rogelio Sinán)* (pp. IX-XXII). México: Ediciones del Lirio.

Pineta, A. (1962). Jacobo Fijman y la locura de Dios. En *Verde memoria. Tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía. Los grupos de Florida y Boedo* (pp. 152-159). Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora.

Pinto, M. (1930, abril). El poeta Jacobo Fijman. *Número*, (4), 34.

Pirán, C. (1926, noviembre 17). JACOBO FIJMAN, "Molino Rojo". *Mundo Argentino*, (826), 24.

Poeta en el hospicio. Jacobo Fijman [documental televisivo] (2004). Idea y guion original Álvaro Abós. Universidad Nacional de La Matanza y Tranquilo Producciones. Canal à, ciclo "Buenos Aires al pie de la letra".

Ponzo, A. L. (1978, noviembre). Jacobo Fijman: una conciencia perturbada y transparente. *Hojas del caminador*, (2), s/p.

Ponzo, A. L. (1985). Una conciencia perturbada y transparente. En Fijman, J. *Poemas* (pp. 11-14). Zaragoza: Olifante.

Ponzo, A. L. (1992, julio). Jacobo Fijman en su verbo… Entrevista a Alberto A. Arias. *Hojas del caminador*, (2), s/p.

Ponzo, A. L. (1994). Jacobo Fijman. El vértigo de la marginación. En *Poetas del vértigo y otros ensayos* (pp. 11-13). Buenos Aires: Araucaria Editora.

Ponzo, A. L. (2005). Presentación. En Fijman, J. *Obras (1923-69). 1: Poemas* (p. 5). Florida: Araucaria.

Redondo, V. F. A. (1983). Jacobo Fijman en la ciudad de la gallina mañanera o La Presencia del Ausente. En Fijman, J. *Obra poética* (pp. 11-16). Buenos Aires: La Torre Abolida.

Riccardo, C. (1983). Nota preliminar. En Fijman, J. *Obra poética* (pp. 5-10). Buenos Aires: La Torre Abolida.

Riccardo, C. (1998). Visiones de Fijman. En Fijman, J. *Obra poética 1: Molino rojo. Hecho de estampas* (pp. 7-10). Buenos Aires: Leviatán.

Riccardo, C. (1999). Visiones de Fijman. En Fijman, J. *Obra poética 2: Estrella de la mañana. Poemas disersos* (pp. 7-8). Buenos Aires: Leviatán.

Riccardo, C. (2004, noviembre). Fijman pintor. *tsé-tsé*, (15), 98.

Roeder, E. (2013). Jacobo Fijman - El camino más alto y más desierto / Jacobo Fijman - Der erhabenste und einsamste Weg. *Alba*, (4), 68-77.

Rojas, E. (2015). The Poet as Patient: The Literary Life of Jacobo Fijman. En *Spaces of Madness. Insane Asylums in Argentine Narrative* (pp. 179-199). Lanham: Lexington Books.

Roses Lozano, J. (2010). Jacobo Fijman y las vanguardias. La imagen y la sinestesia en *Molino rojo*. *Texturas*, (9-10), 363-380.

Roses Lozano, J. (2011). Jacobo Fijman y las vanguardias. La imagen y la sinestesia en *Molino rojo*. En Fuentes Vázquez, M.; Tovar Blanco, F. (Eds.) & Calle, M. (Coord.). *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones* (pp. 307-320). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Salcedo, L. M. (2007, abril 27-29). Lenguaje místico en Jacobo Fijman. Trabajo presentado en el *Primer Coloquio Internacional ALALITE*. Río de Janeiro: Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro. Recuperado el 20 de mayo de 2016, de www.alalite.org/files/Coloquio/docs/SalcedoLucas.pdf.

Saliva, A. (2015a). Donde sucede la unión: la metáfora nupcial en *Molino rojo* de Jacobo Fijman. Los espacios de la danza y la música. En. Teobaldi, D. (Dir.). *Tesis del mundo y metáfora nupcial. Paul Ricoeur (2005-2015)* (pp. 71-99). Buenos Aires: Ágape Libros.

Saliva, A. (2015b). De la poesía de Jacobo Fijman al cine de Gustavo Fontán. *Canto*

del cisne: renuncia, dolor y sacralidad en la visión del otro. *El hilo de la fábula*, (15), 105-117.

Senkman, L. (1983). *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial Pardes.

Senkman, L. (1987). Etnicidad y literatura en los años 20: Jacobo Fijman en las letras argentinas. *Río de la Plata: Culturas*, (4-6), 163-175.

Sylvester, S. (2005a). Jacobo Fijman, el expulsado. En Fijman, J. *Poesía completa* (pp. 9-13). Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Sylvester, S. (2005b, junio 28). Ejemplo de poesía mística. *Clarín*. Recuperado el 22 de febrero de 2012, de http://edant.clarin.com/diario/2005/06/28/sociedad/s-03303.htm.

Toker, E. (2002). Jacobo Fijman. *Hispamérica. Revista de Literatura*, (93), 49-64.

Vera Barros, T. (2015). *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini* [Tesis doctoral]. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado el 12 de febrero de 2016, de http://www.ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/2013/05/VERABARROS_EBOOK.pdf.

Warner, P. (2017). Prólogo. En Fijman, J. *Molino rojo. Estrella de la mañana* (pp. 7-37). Rosario: Serapis.

Zito Lema, V. (1969a, mayo). Reportaje a Jacobo Fijman. Contribución a un intento de conocimiento. *Jacobo Fijman, poeta en hospicio* [Número especial] *Talismán*, *I* (1), 10-13.

Zito Lema, V. (1969b, mayo). Texto sobre *Estrella de la mañana*. *Jacobo Fijman, poeta en hospicio* [Número especial] *Talismán*, *I* (1), 24.

Zito Lema, V. (1969c, mayo). Texto sobre *Hecho de estampa[s]*. *Jacobo Fijman, poeta en hospicio* [Número especial] *Talismán*, *I* (1), 25.

Zito Lema, V. (1970). *El pensamiento de Jacobo Fijman o el viaje hacia la otra realidad*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.

Zito Lema, V. (1986a, diciembre). Conversaciones sobre la poesía. *Crisis*, (49), 33-36.

Zito Lema, V. (1986b, diciembre). El ángel enjaulado. *Crisis*, (49), 37.

Zito Lema, V. (2012). Diálogo con Jacobo Fijman. En *Diálogos. Encuentros con Jacobo Fijman, Enrique Pichon Rivière, Fernando Ulloa, León Rozitchner y otras travesías por la belleza, las verdades de la época y los delirios* (pp. 15-43). Buenos Aires: Topía Editorial. Colección Psicoanálisis, Sociedad y Cultura.

c. Sobre la Mística como Problema Filosófico

Almond, P. D. (1990). Mysticism and Its Contexts. En Forman, R. K. C. (Ed.). *The*

Problem of Pure Consciousness. Mysticism and Philosophy (pp. 211-219). Nueva York/Oxford: Oxford University Press.

Avenatti de Palumbo, C. I. (2004). Elementos para un método de diálogo interdisciplinario entre literatura y teología. En Arancet Ruda, M. A.; García, M.; Melchorre, V. & Puppo, M. L. (Eds.). *Actas Primeras Jornadas literatura, crítica y medios: perspectivas 2003* [CD ROM] (pp. 463-466). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.

Avenatti de Palumbo, C. I. (2011a). El lenguaje poético místico como figura estética de mediación en el diálogo interdisciplinario entre literatura y teología. *Anualidade Teológica*, (39), 447-457.

Avenatti de Palumbo, C. I. (2011b). *Caminos de espíritu y fuego. Mística, estética y poesía*. Buenos Aires: Ágape Libros.

Avenatti de Palumbo, C. I. (2014). *Presencia y ternura*. Buenos Aires: Ágape Libros.

Avenatti de Palumbo, C. I.; Bayá Casal, P. & Quelas, J. (2009). "Escuchar un mundo": entrevista a Lucio Gera sobre el problema del método de diálogo interdisciplinario entre Teología y Literatura. *Revista Teología*, *XLVI* (99), 229-247.

Balthasar, H. U. von (2008). Consideraciones acerca del ámbito de la mística cristiana. En Balthasar, H. U. von; Haas, A. M. & Beierwaltes, W. *Mística, cuestiones fundamentales* (Capboscq, A., Trad., pp. 45-78). Buenos Aires: Agape Libros.

Bataille, G. (1996). *Lo imposible* (Glantz, M., Trad.). México: Coyoacán.

Bremond, H. (1947). *Plegaria y poesía* (Talernig, E., Trad.). Buenos Aires: Editorial Nova.

Cabrera, I. (2006). Para comprender la mística. En Cabrera, I. & Silva, C. (Comps.). *Umbrales de la mística* (pp. 9-25). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.

Certeau, M. de (2006a). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII* (Vol. I. Colell Aparicio, L., Trad.). Madrid: Siruela.

Certeau, M. de (2006b). *La debilidad de creer* (Goldstein, V., Trad.). Buenos Aires: Katz.

Certeau, M. de (2007). *El lugar del otro. Historia religiosa y mística.* (Goldstein, V., Trad.). Buenos Aires: Katz.

Certeau, M. de (2011). *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción* (Mendiola, A. & Cinta, M., Trads. Giard, L., Ed.). México: Universidad Iberoamericana.

Certeau, M. de (2015). *The Mystic Fable. The Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Vol. II. Smith, M. B., Trad. Giard, L., Ed.). Chicago: The University of Chicago Press.

Certeau, M. de & Domenach, J-M. (1976). *El estallido del cristianismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Diez de Velasco, F. & García Bazán, F. (Eds.) (2012). *El estudio de la religión.* Madrid: Trotta.

Fatone, V. (2009). *Mística y religión*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba/Las Cuarenta.

Ferrater Mora, J. *Diccionario de filosofía* (5ª ed. 2 vols.) (1965). Buenos Aires: Sudamericana.

Forman, R. K. C. (1990). Introduction: Mysticism, Constructivism, and Forgetting. En Forman, R. K. C. (Ed.). *The Problem of Pure Consciousness. Mysticism and Philosophy* (pp. 3-49). Nueva York/Oxford: Oxford University Press.

García Bazán, F. (1978). El lenguaje de la mística. *Estudios de filosofía*, (1), 17-28.

García Bazán, F. (2000). *Aspectos inusuales de lo sagrado*. Madrid: Trotta.

Giard, L. (2015). Presentation. En Certeau, M. de. *The Mystic Fable. The Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Vol. II. Smith, M. B., Trad. Giard, L., Ed., pp. ix-xvi). Chicago: The University of Chicago Press.

Haas, A. M. (2006). Mística en contexto. En Cirlot, V. & Vega, A. (Eds.). *Mística y creación en el siglo XX* (Llovet Barquero, B., Trad., pp. 63-85). Barcelona: Herder.

Haas, A. M. (2008). "La problemática del lenguaje y la experiencia en la Mística Alemana". En Balthasar, H. U. von; Haas, A. M. & Beierwaltes, W. *Mística, cuestiones fundamentales* (Capboscq, A., Trad., pp. 79-110). Buenos Aires: Agape Libros.

Hollenback, J. B. (2000). *Mysticism. Experience, Response, and Empowerment.* Pensilvania: The Pennsylvania State University.

James, W. (1905). *The Varietes of Religious Experience. A Study on Human Nature*. Londres: Longsman, Green, and Co.

Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal* (Ventureira, G., Trad.). Buenos Aires: Paidós.

Katz, S T. (Ed.) (1978). *Mysticism and Philosophical Analysis.* Londres: Oxford University Press.

Le Brun, J. (2004). La mystique et ses histories. *Revue de Théologie et de Philosophie*, (136), 309-318.

López-Baralt, L. (1996a). Prólogo. La experiencia mística: tradición y actualidad. En López-Baralt, L. & Piera, L. (Eds.). *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (pp. 9-22). Madrid: Trotta/Centro Internacional de Estudios Místicos.

López-Baralt, L. (2013, abril 15). "Oh quanto corto é il dire". Reflexiones en torno a la experiencia mística. Conferencia presentada en el *Coloquio Poesía Mística en México y América Latina*. Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado el 25 de abril de

2016, de https://www.youtube.com/watch?v=ugVq8k5JaPA.
Maritain, J. & Maritain, R. (1946). *Situación de la poesía* (Derisi, O., N. & Blanco, G. P., Trads.). Buenos Aires: Ediciones Desclée de Brouwer.
Martín Velasco, J. (1978). *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
Martín Velasco, J. (2003). *El fenómeno místico*. Madrid: Trotta.
Martín Velasco, J. (2004). El fenómeno místico en la historia y en la actualidad. En Martín Velasco, J. (Ed.). *La experiencia mística. Estudio interdisciplinario* (pp. 15-49). Madrid: Trotta.
Otto, R. (2005). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (Vela, F., Trad.). Madrid: Alianza.
Panikkar, R. (2007). *De la Mística. Experiencia plena de la vida.* Barcelona: Herder.
Roy, L. (2006). *Experiencias de trascendencia. Fenomenología y crítica* (Castells Auleda, C., Trad.). Barcelona: Herder.
Sahagún Lucas Hernández, J. de (1999). *Fenomenología y filosofía de la religión*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
Scholem, G. (1995). *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York: Schocken Books.
Scholem, G. (1996). *Las grandes tendencias de la mística judía* (Oberländer, B., Trad.). Madrid: Siruela.
Scholem, G. (2006). *Lenguajes y cábala* (Barbero Sampedro, J. L., Trad.). Madrid: Siruela.
Scholem, G. (2009). *La cábala y su simbolismo* (Pardo, J. A., Trad.). México: Siglo XXI.
Sölle, D. (2001). *The Silent Cry. Mysticism and Resistance* (Rumscheidt, M. & Rumscheidt, B., Trads.). Minneapolis: Fortress Press.
Underhill, E. (2002). *Mysticism. A Study in the Nature and Development of Spiritual Consciousness.* Mineola, Nueva York: Dover Publications.
Vega, A. (1995). Iniciación y hermenéutica: estudios sobre mística comparada. *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, (0), 279-284.
Widengren, G. (1976). *Fenomenología de la religión* (Alemany, Á., Trad.). Madrid: Ediciones Cristiandad.
Wulf, F. (1967). Mística. En Fries, F. (Dir.). *Conceptos fundamentales de teología* (Vol II., de la Fuente Adanes, A. Trad., pp. 76-86). Madrid: Ediciones Cristiandad.

d. Sobre la Literatura Mística Europea y Comparada

Alonso, D. (1958). *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera).* Madrid: Aguilar.
Alonso Schökel, L. (1963). *Estudios de poética hebrea*. Barcelona: Juan Flors editor.
Alonso Schökel, L. (1987). *Manual de poética hebrea*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Avenatti de Palumbo, C. I. (2012). ¿Visionaria o mística? Hildegarda de Bingen en la encrucijada de lenguaje y experiencia del misterio cristiano. *Revista Teología*, *XLIX* (108), 11-24.

Baruzi, J. (1991). *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística* (Ortega, C., Trad.). Valladolid: Junta de Castilla y León.

Boeta Pardo, R. (2000). Experiencia simbólica en San Juan de la Cruz. *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, (4), 37-60.

Buber, M. (1960). *The Origin and Meaning of Hasidism* (Friedman, M., Trad.). Nueva York: Harper and Row.

Cilveti, Á. L. (1974). *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra.

Cirlot, V. (2006). El Maestro Eckhart y la arquitectura de Bruno Taut. En Cirlot, V. & Vega, A. (Eds.). *Mística y creación en el siglo XX* (pp. 199-239). Barcelona: Herder.

Cirlot, V. (2011). Visiones de Carl Gustav Jung. A propósito de *El libro rojo*. En García Bazán, F.; Nante, B.; Pinkler, L.; Galán Santamaría, E.; Cirlot, V.; Zoja, L. & Romero, V. *La voz de Filemón. Estudios sobre* El libro rojo *de Jung* (pp. 141-168). Buenos Aires: El hilo de Ariadna.

Cirlot, V. (2012a). *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder.

Cirlot, V. (2012b). Experiencia visionaria, mística y creación. Conferencia presentada en el *III Congreso de Antropología, Psicología y Espiritualidad*. Ávila: Centro Internacional Teresiano Sanjuanista (CITeS). Recuperado el 11 de julio de 2015, de https://www.youtube.com/watch?v=pKA9JoQ07Ow.

Cirlot, V. (2014, noviembre 27). La visión y la creación artística: de Hildegard von Bingen a Max Ernst. Conferencia presentada en el *V Encuentro Arte Pensamiento*. Tenerife: Fundación Cristino de Vera. Recuperado el 11 de julio de 2015, de https://www.youtube.com/watch?v=Larf70Xclww.

Cuevas, C. (1979). Estudio preliminar. En san Juan de la Cruz. *Cántico espiritual. Poesías* (pp. 3-103). Madrid: Alhambra.

Cuevas, C. (1991a). Estudio literario. En Ros, S.; Pacho, E.; Egido, T.; Cuevas, C.; Ruiz, F.; Rodríguez, J. V.; Gaitán, J. D. & Castro, G. *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz* (pp. 125-201). Salamanca: Junta de Castilla y León.

Cuevas, C. (1991b). La poesía de San Juan de la Cruz. En Ros, S.; Pacho, E.; Egido, T.; Cuevas, C.; Ruiz, F.; Rodríguez, J. V.; Gaitán, J. D. & Castro, G. *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz* (pp. 283-313). Salamanca: Junta de Castilla y León.

Eckhart, Meister. (2013). *Tratados y sermones* (Masbach de Brugger, I., Trad., introd. y notas). Buenos Aires: Las Cuarenta.

Guillén, J. (1969). Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico. En *Lenguaje y poesía, algunos casos españoles* (pp. 96-142). Madrid: Alianza Editorial.

Haas, A. M. (1999). *Visión en azul. Estudios de mística europea* (Cirlot, V. & Vega, A., Trads.). Madrid: Siruela.

Haas, A. M. (2009). *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* (Seca, J., Trad.). Madrid: Siruela.

Hatzfeld, H. (1976). *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos.

Hornedo, R. M. de. (1944). Fisonomía poética de San Juan de la Cruz. *Razón y fe. Revista hispano-americana de cultura*, *CXXVII* (540-545), 220-242.

Jiménez Lozano, J. (1991). Prólogo a la edición castellana. En Baruzi, J. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística* (pp. 7-31). Valladolid: Junta de Castilla y León.

López-Baralt, L. (1998). San Juan de la Cruz: ¿poeta del amor divino o poeta del amor humano? En Whicker, J. (Coord.). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 3. Estudios áureos II* (pp. 18-32). Birmingham: University of Birminghan/Asociación Internacional de Hispanistas.

López-Baralt, L. (1985a). *San Juan de la Cruz y el Islam (Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística).* México: El Colegio de México/Universidad de Puerto Rico.

López-Baralt, L. (1985b). *Huellas del Islam en la literatura española.* Madrid: Ediciones Hiperión.

Mancho Duque, M. J. (1982). *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Mancho Duque, M. J. (Ed.). (1990). Introducción. En *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos* (pp. 7-8). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca/UNED-Ávila.

Meissner, W. W. (1995). *Ignacio de Loyola. Psicología de un santo* (Muchnik, N., Trad.). Madrid: Anaya.

Menéndez Pelayo, M. (1956). La poesía mística en España. En *La mística española* (pp. 137-201). Madrid: Afrodisio Aguado.

Nieto, J. C. (1988). *San Juan de la Cruz. Poeta del amor profano*. Madrid: Swan.

Orozco, E. (1959). Poesía y mística. En *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz* (pp. 17-111). Madrid: Guadarrama.

Orozco, E. (1982, mayo 10). Introducción. Poesía y mística. Conferencia presentada en el *Ciclo "La poesía de San Juan de la Cruz"*. Madrid: Fundación Juan March. Recuperado el 20 de septiembre de 2015, de http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21454&l=1.

Pacho, E. (1991). Cántico espiritual. *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz*. En Ros, S.; Pacho, E.; Egido, T.; Cuevas, C.; Ruiz, F.; Rodríguez, J. V.; Gaitán, J. D. & Castro, G. *Introducción a la lectura de San Juan de la Cruz* (pp. 443-491). Salamanca: Junta de Castilla y León.

Pacho, E. (1996). El misticismo de Miguel de Molinos. Raíces y proyección. En López Baralt, L. & Piera, L. (Eds.). *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (pp. 85-108). Madrid: Trotta/Centro Internacional de Estudios Místicos.

Peers, A. (1947). *El misticismo español* (Claveria, C., Trad.). Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Ramos, J. (2002). Conocimiento poético, experiencia y comunicación en José Ángel Valente. *Revista Hispánica Moderna*, *55* (2), 406-422.

Renéville, R. (1938). *La expérience poétique*. París: Gallimard.

Ricœur, P. & Lacoque, A. (2001). *Pensar la Biblia* (Martínez Riu, A., Trad.). Barcelona: Herder.

Sainz Rodríguez, P. (1956). Menéndez Pelayo, historiador y crítico literario. En Menéndez Pelayo, M. *La mística española* (pp. 7-127). Madrid: Afrodisio Aguado.

Sainz Rodríguez, P. (1961). *Espiritualidad española*. Madrid: Rialp.

Sainz Rodríguez, P. (1984). *Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España*. Madrid: Espasa-Calpe.

Sosa López, E. (1954). Poesía y mística. En *Poesía y mística* (pp. 9-30). Buenos Aires: Sudamericana.

Surin, J-J. (1963). *Guide spirituel* (Certeau, M. de, Ed.). París: DDB.

Teresa de Jesús, santa (2003). *Obras completas* (de la Madre de Dios, E. & Steggink, O., Eds.). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Teresa de Lisieux, santa (1994). *Obras completas* (García Setién, E., Trad.). Burgos: Monte Carmelo.

Valente, J. Á. (1983a). San Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido. En *La piedra y el centro* (pp. 61-64). Madrid: Taurus.

Valente, J. Á. (1983b). Ensayo sobre Miguel de Molinos. En *La piedra y el centro* (pp. 73-112). Madrid: Taurus.

Valente, J. Á. (1994). Conocimiento y comunicación. En *Las palabras de la tribu* (pp. 19-25). Barcelona: Tusquets.

Valente, J. Á. (1995). Formas de lectura y dinámica de la tradición. En Valente, J. Á. & Lara Garrido, J. (Eds.). *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz* (pp. 15-22). Madrid: Tecnos.

Valente, J. Á. & Lara Garrido, J. (1995). Introducción. En Valente, J. Á. & Lara Garrido, J. (Eds.). *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz* (pp. 9-12). Madrid:

Tecnos.
Vega, A. (1999). *Passió, meditació i contemplació. Sis assaigs sobre el nihilisme religiós.* Barcelona: Editorial Empúries.
Widakowich-Weyland, M. (1982). *La nada y su fuerza. Un ensayo de mística comparada*. Buenos Aires: Distal.
Ynduráin, D. (1990a). *Aproximación a San Juan de la Cruz*. Madrid: Cátedra.
Ynduráin, D. (1990b). Introducción. En San Juan de la Cruz. *Poesía* (pp. 11-245). Madrid: Cátedra.
Zolla, E. (2000a). *Los místicos de Occidente I. Mundo antiguo pagano y cristiano* (Tosaus Abadía, J. P., Trad.). Barcelona: Paidós.
Zolla, E. (2000b). *Los místicos de Occidente II. Místicos medievales* (Tosaus Abadía, J. P., Trad.). Barcelona: Paidós.
Zolla, E. (2000c). *Los místicos de Occidente III. Místicos italianos, ingleses, alemanes y flamencos de la Edad moderna* (Tosaus Abadía, J. P., Trad.). Barcelona: Paidós.
Zolla, E. (2000d). *Los místicos de Occidente IV. Místicos franceses, españoles y portugueses de la Edad moderna* (Tosaus Abadía, J. P., Trad.). Barcelona: Paidós.

e. Sobre la Literatura Mística y Religiosa Hispanoamericana y Argentina

Adur, L. (2014, enero-junio). ¿Qué hacer con el ángel? J. L. Borges y F. L. Bernárdez, dos formas de escribir la experiencia mística. *Acta poética*, *35* (1), 149-173.
Alonso Gamo, J. M. (1951). *Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernárdez*. Buenos Aires: Ediciones Cultura Hispánica.
Alonso Piñeiro, A. (1957). *La Poetisa Mística de América: María Raquel Adler*. Buenos Aires: Editorial Prestigio.
Aragón, R. R. (1967). *La Poesía Religiosa Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
Arancet Ruda, M. A. (2004). Héctor Viel Temperley: otro *stalker* en la estela del carmelita y su *crawl* sin descanso. En En Arancet Ruda, M. A.; García, M.; Melcihorre, V. & Puppo, M. L. (Eds.). *Actas Primeras Jornadas literatura, crítica y medios: pespectivas 2003* [CD ROM] (pp. 71-77). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.
Arancet Ruda, M. A. (2008a). Primer libro de Miguel Ángel Bustos: diseños cabalísticos. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (19), 1-16. Recuperado el 23 de febrero de 2016, de http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v19/arancetruda.html.
Arancet Ruda, M. A. (2008b). Un maldito y un *maudit*. Presencia de Nerval en Miguel Ángel Bustos. Trabajo presentado en el *Ciclo de Conferencias del Centro de Literaturas Comparadas María Teresa Maiorana*. Buenos Aires: Pontificia Uni-

versidad Católica Argentina. Recuperado el 22 de junio de 2016, de http://www.academia.edu/13395939/Nerval_y_Bustos.

Arancet Ruda, M. A. (2009). Enfermedad y movimiento en la constitución subjetiva en los dos primeros poemarios de Héctor Viel Temperley. En Amícola, J. & Botto, M. (Eds.). *Actas del VII Congreso Internacional Orbius Tertius de Teoría y Crítica* (pp. 1-7). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2009. Recuperado el 15 de junio de 2016, de http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/vii-congreso/actas-2009/ArancetRuda.pdf.

Arancet Ruda, M. A. (2013). La épica utópica en *El Himalaya o la moral de los pájaros*, de Miguel Ángel Bustos". En *Actas del XVI Congreso Nacional de Literatura* [CD-ROM] (pp. 1-16). Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste.

Arancet Ruda, M. A. (2014b). Viel, así en el cielo como en el canon: un lugar en el corpus de la poesía argentina. *Letras*, (69-70), 9-34.

Arancet Ruda, M. A. (2018). *Miguel Ángel Bustos en el filo de todo.* Buenos Aires: Teseo. Recuperado el 15 de enero de 2019, de https://www.teseopress.com/bustosmiguelangel.

Arenas Luque, F. V. (1950). *Dos poetisas místicas de América: Sor Juana Inés de la Cruz y María Raquel Adler*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Pedro Goyena.

Arias, A. (2017). Amelia Biagioni, una 'ínsula extraña' en la conformación del repertorio de poesía mística argentina del siglo XX. Debates y divergencias de la crítica. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa*, *XIV* (14), 23-38. Recuperado el 12 de diciembre de 2018, de http://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anuario/article/view/2136.

Arias, A. (2015). Amelia Biagioni y el decir insuficiente. Modulaciones de la tradición de inefabilidad mística en *Región de fugas*. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa*, *XII* (12), 1-12. Recuperado el 24 de octubre de 2016, de http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anuario/article/viewFile/1282/1260.

Arístides, J. (1965). *Ricardo E. Molinari o la Agonía del Ser en el Tiempo*. Buenos Aires: Editorial Américalee.

Avenatti de Palumbo, C. I. (2014). Hacia un canon poético místico en clave estético teológica. Vigencia de la figura del centro como expectación del Otro. *Letras*, (69-70), 35-46.

Barcia, P. L. (2006, julio). La actitud religiosa de Ricardo Güiraldes. *Universitas*, (2), 79-92.

Barnstone, W. (1982). The Secret Islands. En *Borges at Eighty: Conversations* (pp. 1-14). Indiana: University Press.

Bayley, E. (1999). Poeta vidente. En *Obras* (p. 775). Buenos Aires: Grijalbo.

Bizzio, S. (1987, julio). Viel Temperley: estado de comunión. *Vuelta Sudamericana*, (12), 58-59.

Borra, A. (2015). *Poesía en el exilio: en los límites de la comunicación* [Tesis doctoral]. Valencia: Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, Universitat de Valencia. Recuperado el 15 de junio de 2016, de http://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/47054/Poesia%20en%20exilio_En%20los%20l%C3%ADmites%20de%20la%20comunicacion.pdf?sequence=2&isAllowed=y.

Bustos, E. (2008). Prólogo. En Bustos, M. Á. *Visión de los hijos del mal. Poesía completa* (pp. 7-20). Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Bustos, M. Á. (2008). *Visión de los hijos del mal. Poesía completa*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Calle Romero, M. I. (2011). *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra* [Tesis doctoral]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Campana, S. J. (2010, octubre 12-14). Un decir de frontera para tiempos de desierto. (Una reflexión interdisciplinaria desde la poética de Hugo Mujica. Trabajo presentado en las *IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina. Recuperado el 20 de mayo de 2016, de http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/decir-frontera-paratiempos-desierto.pdf.

Campana, S. J. (2013). Nombrar la ausencia. Deseo de Dios y lenguaje místico en la poética de Hugo Mujica. *Teoliterária*, *5* (3), 25-47.

Campana, S. J. (2015). Destellos en la noche: poesía mística y encuentro en tiempos de ausencia. *Teoliterária*, *10* (5), 99-119.

Campana, S. J. (2016). La refiguración de la Palabra en la voz del poeta. Testimonio de la experiencia de otredad. Algunos aportes de Paul Ricœur. *Taller de letras*, (Extra.4) 199-209.

Cantú Westendarp, G. (2011). *Una lectura de* Hospital Británico *como parte de la tradición mística en lengua española* [Tesis de maestría]. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León. Recuperado el 22 de marzo de 2016, de http://eprints.uanl.mx/2335/1/1080049408.pdf.

Capdevila, A. (1962, julio-diciembre). Discurso de don Arturo Capdevila en la recepción académica de don Francisco Luis Bernárdez. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, *XXVII* (105-106), 313-321.

Cárcano, E. (2014). El cuerpo como *via mystica* en algunos textos de Blake y de Viel Temperley. *La Palabra*, (25), 81-92.

Cardenal, E. (1993). *Telescopio en la noche oscura*. Madrid: Trotta.

Cardenal, E. (1996). Lectura del poemario místico *Telescopio en la noche oscura*. En

López-Baralt, L. & Piera, L. (Eds.). *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (pp. 53-59). Madrid: Trotta/Centro Internacional de Estudios Místicos.

Carrera, A. (1993). *Nacen los otros*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Cassara, W. (2011). En las templadas aguas del origen. En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 9-14). Buenos Aires: Del Dock.

Constanzo, C. M. (1975). *María Raquel Adler: Una lágrima de Dios hecha poesía*. Buenos Aires: Establecimiento gráfico Atlas.

Cussen, F. (2011). Un ensayo sobre mística y poesía contemporánea. *Forma. Revista de d'estudis comparatius: art, literatura, pensament*, (4), 13-20.

De la Torre, M. (1971). Un Místico Argentino. Ricardo Molinari. *Revista de Literaturas Modernas*, (10), 125-137.

Del Barco, O. (1995). Notas sobre Juan L. Ortiz. *Poesía y Poética*, (18), 37-54.

Del Barco, O. (1996). *Juan L. Ortiz. Poesía y ética.* Córdoba: Alción.

Depetris, C. (2001). *Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado el 18 de diciembre, de https://repositorio.uam.es/handle/10486/5983.

Depetris, C. (2004). *Aporética de la muerte: Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Díaz Mindurry, L. (2012). Cacería y fuga en las "ínsulas extrañas" de Amelia Biagioni. En Bordelois, I.; Cohen, S.; Díaz Mindurry, L.; Isaías, J.; Kamenszain, T.; Melchiorre, V.; Moure, C.; Piña, C.; Romana, C.; Siles, G.; Simiz, C. & Villalba, S. *Amelia Biagioni* (pp. 55-63). Buenos Aires: Del Dock.

Emanuele de Prieto, A. F. (1971). *Realidad y mito, poesía y mística en Ricardo Güiraldes* [Tesis doctoral inédita]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

España, C. M. (2010, julio-octubre). Sujeto itinerante y especular en *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley. *Espéculo*, (45). Recuperado el 11 de junio de 2016, de. https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/sujeitin.html.

Esses, C. (2008). Figuraciones del sujeto en la poesía de Héctor Viel Temperley. En Jitrik, N. (Comp.). *El despliegue de pasados y de futuros en la literatura latinoamericana* (pp. 225-231). Buenos Aires: NJ editor.

Fabry, G. (2008). *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman.* Ámsterdam-Nueva York: Rodopi.

Fabry, G. (2013, septiembre 17-19). El Cantar de los Cantares: en la obra de Luis de León, San Juan de la Cruz y Juan Gelman. Lengua, infancia y experiencia espiri-

tual. Trabajo presentado en las *V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología* (pp. 1-8). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina. Recuperado el 20 de mayo de 2016, de http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/collect/Ponencias/tmp/cantar-cantares-luis-leon.html.

Fara, D. (2011). El bosque de arena. En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 36-53). Buenos Aires: Del Dock.

Favela Bustillo, T. (2014, julio-diciembre). La armonía del devenir: zen y poesía en Juan L. Ortiz. *Acta poética*, *35* (2), 35-49.

Fogwill, R. (1991, agosto). La consagración del poeta menor. *Diario de poesía*, (19), 35.

Freidemberg, D. (1991, agosto). Notas de lectura. *Diario de poesía*, (19), 35.

Galán, J. C. (2008, mayo). Aprender a nadar: la poesía samurai de Héctor Viel Temperley. *Cuadernos hispanoamericanos*, (695), 95-99.

Genovese, A. (2011). Lo leve, lo grave, lo opaco. Amelia Biagioni, Susana Thénon, otras voces. En *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (pp. 47-75). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gigena, D. (2015, enero 9). Original misticismo. *La Nación*. Recuperado el 15 de junio de 2016, de https://www.lanacion.com.ar/1758496-original-misticismo.

Giordano, A. (2009). Ricardo Güiraldes en su *Diario*: los ejercicios espirituales de un hombre de letras. *Anclajes*, *13* (13), 115-127.

Graña, M. C. (2006). *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley: la reunión de los bloques erráticos. En *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana* (pp. 149-173). Rosario: Beatriz Viterbo editora.

Güiraldes, R. (2008). *Diario. Cuaderno de disciplinas espirituales* (Smyth, C. & Gasió, G., Ed.). Buenos Aires: Paradiso Ediciones.

Hernández O., B. (2015, julio-diciembre). Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini. *La Palabra*, (27), 127-146.

Ioskyn, José. "Héctor Viel Temperley, un místico de nuestro tiempo". En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 54-63). Buenos Aires: Del Dock.

Joubin Colombres, E. (1958). *María Raquel Adler y su poesía*. Buenos Aires: Ediciones del Ultravitalismo.

Kamenszain, T. (2000). *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía).* Buenos Aires: Paidós.

Kamenszain, T. (2002, junio 22). Poeta de brazadas frenéticas. *Clarín*. Recuperado el 15 de junio de 2016, de http://edant.clarin.com/suplementos/cultu-

ra/2002/06/22/u-00501.htm.

Kodama de Borges, M. (1996). Jorge Luis Borges y la experiencia mística. En López-Baralt, L. & Piera, L. (Eds.). *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (pp. 77-84). Madrid: Trotta/Centro Internacional de Estudios Místicos.

Koira, E. (2010, octubre 12-14). «Con el alma desenvainada». Apuntes para una caracterización mística de la poesía de Héctor Viel Temperley. Trabajo presentado en las *IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina. Recuperado el 20 de mayo de 2016, de http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/alma-desenvainada-apuntes.pdf.

Koira, E. (2013). Desde «el bosque simbólico» hacia la representación mítica del mal. Una lectura de *Visión de los hijos del mal* de Miguel Ángel Bustos. *Teoliterária*, *3* (6), 47-63.

Koira, E. (2016). Desde la impertinencia hacia la innovación semántica: metáfora nupcial y comunión salvaje en Miguel Ángel Bustos. *Teoliterária*, *6* (12), 40-50.

López-Baralt, L. (1996b). El Cántico Espiritual de Ernesto Cardenal. Hacia la fundación de la literatura mística hispanoamericana. En López-Baralt, L. & Piera, L. (Eds.). *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (pp. 25-51). Madrid: Trotta/Centro Internacional de Estudios Místicos.

López-Baralt, L., & Báez, E. R. (1996). ¿Vivió Jorge Luis Borges la experiencia mística del *Aleph*? Entrevista a María Kodama de Borges. En López-Baralt, L. & Piera, L. (Eds.). *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad* (pp. 251-264). Madrid: Trotta/Centro Internacional de Estudios Místicos.

Mallol, A. (2011). Mi Viel: de ángeles y aleluyas hasta el silencio, hasta la nada. En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 64-80). Buenos Aires: Del Dock.

Marechal, L. (2008). Prólogo. En Bustos, M. Á. *Visión de los hijos del mal: poesía completa* (pp. 181-183). Buenos Aires: Argonauta.

Martín López, S. (2013). *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik* [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat de Valencia. Recuperado el 18 de diciembre de 2016, de http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/27940/TESIS%20DOCTORAL%20SARAH%20MART%C3%8DN_1.pdf?sequence=1.

Martínez Fernández, J. M. (1998). *Tres caminos y nueve voces en la poesía hispanoamericana contemporánea* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado el 22 de marzo de 2016, de www.cervantesvirtual.com/obra/

tres-caminos-y-nueve-voces-en-la-poesia-religiosa-hispanoamericana-contemporanea--0/.

Mattoni, S. (2008). *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*. Córdoba: Alción Editora.

Mattoni, S. (2011). Nueve libros en busca de un estilo. En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 88-98). Buenos Aires: Del Dock.

Mattoni, S. (2013, agosto 13). Un místico de la poesía argentina. *La voz del Interior.* Recuperado el 14 de junio de 2016, de http://archivo.lavoz.com.ar/2003/0807/suplementos/cultura/nota182799_1.htm.

Mattoni, S. (2014). Una aparición sagrada. En Solinas, E. *Corazón Sagrado* (pp. 5-7). Buenos Aires: Viajero Insomne Editora.

Maturo, G. (1999). *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.

Melchiorre, V. (2009). Introducción. En Biagioni, A. *Poesía completa* (pp. 5-14). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Melchiorre, V. (2014). *Amelia Biagioni. La "Ex-centricidad" como trayecto*. Buenos Aires: Corregidor.

Mercado, J. (2016). Ricardo Güiraldes, el Sendero de la Mística. *Gramma*, *27* (57), 25-49.

Milán, E. (2001). En su ausencia: tres notas sobre poesía. En Solares, B. (Coord.). *Los lenguajes del símbolo: investigaciones de hermenéutica simbólica* (pp. 118-125). México: Anthropos Editorial.

Milone, M. G. (2003). *Héctor Viel Temperley. El cuerpo en la experiencia de Dios*. Córdoba: Ferreyra Editor.

Milone, M. G. (2014). *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Mizraje, M. G. (2008). Por los campos de Güiraldes: segunda siembra y mística *avant-garde*. En Güiraldes, R. *Diario. Cuaderno de disciplinas espirituales* (pp. 5-30). Buenos Aires: Paradiso.

Molina, E.; Milán, E. & Chejfec, S. (2003). Tres miradas a *Hospital Británico* de Viel Temperley. En Viel Temperley, H. *Crawl. Hospital Británico* (pp. 7-16). Villahermosa, Tabasco: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

Molina, E. (2003a). Prólogo [a *Carta de marear*, 1976]. En Viel Temperley, H. *Obra completa* (p. 251). Buenos Aires: Del Dock.

Molina, E. (2003b). Prólogo [a *Hospital Británico*, 1986]. En Viel Temperley, H. *Obra completa* (p. 367). Buenos Aires: Del Dock.

Monteleone, J. (2003). Una figura en el tapiz. Prólogo. En Buarque de Hollanda, H. & Monteleone, J. (Comps.). *Puentes/Pontes. Antología bilingüe. Poesía argentina y*

brasileña contemporánea (pp. 9-21). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Monteleone, J. (2009, febrero 7). Arquitecturas místicas. *La Nación*. Recuperado el 22 de febrero de 2016, de http://www.lanacion.com.ar/1096544-arquitecturas-misticas.

Monteleone, J. (2011). El cuerpo como profecía. En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 99-109). Buenos Aires: Del Dock.

Municoy, M. F. (2006). La función de la escritura en la psicosis. 2-Jacobo Fijman: el recurso a la letra en la poesía. Trabajo presentado en las *XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur.* Buenos Aires: Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 22 de septiembre de 2016, de https://www.aacademica.org/000-039/503.pdf.

Muschietti, D. (2011). Viel Temperley: un texto mareador en el que todo renace. En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 110-120). Buenos Aires: Del Dock.

Muzzio, D. (2000, noviembre). Héctor Viel Temperley: el nadador vertical. *Hablar de poesía*, (4), 18.

Orquera, F. (2017). Leda Valladares, poeta: misticismo existencial en un campo literario provinciano. *Acta poética*, *38* (2), 101-122.

Pérez Martín, N. (1985). *Aproximación a la poética de Miguel Ángel Bustos*. Buenos Aires: Centro de Estudios Latinoamericanos.

Piña, C. (2011). Viel Temperley, el místico extraterritorial. En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 121-135). Buenos Aires: Del Dock.

Piña, C. (2012). Amelia Biagioni: los avatares de una subjetividad en fuga. En Bordelois, I.; Cohen, S.; Díaz Mindurry, L.; Isaías, J.; Kamenszain, T.; Melchiorre, V.; Moure, C.; Piña, C.; Romana, C.; Siles, G.; Simiz, C. & Villalba, S. *Amelia Biagioni* (pp. 96-110). Buenos Aires: Del Dock.

Piña, C. (2013). Héctor Viel Temperley: de márgenes, exclusiones y extraterritorialidades. *Gramma*, (51), 136-150.

Piña, C. (2014). Héctor Viel Temperley: de la invisibilidad a la categoría de "poeta de culto". *Dossiê Arte, Narrativas e Subjetividade.* Número especial de *Fractal. Revista de Psicología*, (26), 523-533. Recuperado el 11 de julio de 2015, de ttp://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/1329/1011.

Porrúa, A. (2000). Miguel Ángel Bustos: "una salvaje profecía". *INTI. Revista de Lite-*

ratura Hispánica, (52-53), 317-325.

Pousa, N. (1961). *Ricardo E. Molinari*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Puente, G. S. (1984). *Borges, Molinari, Juarroz: Noche, Sed, Absurdo*. Buenos Aires: Botella al Mar.

Puppo, M. L. (2013). "Yo tengo un amor secreto": interferencias de la mística en la poesía latinoamericana (siglos XX y XXI). Trabajo presentado en las *V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología* (pp. 1-15). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina. Recuperado el 20 de mayo de 2015, de http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/yo-tengo-amor-secreto-interferencias.pdf.

Ramírez Rivera, B. P. (2014, julio-diciembre). *Vos que me empezaste y quiero que me acabes en la mitad de vos*. La mística de la poesía de Juan Gelman. *Acta poética*, *35* (2), 51-67.

Retamoso, R. & Piccoli, H. A. (1997). Juanele: del aura hacia la linde. *Xul*, (12), 66-73.

Riccardo, D. (2004). Privación y simbolismo de pasaje en *Brasa Blanca* de Hugo Mujica. *Actas Primeras Jornadas literatura, crítica y medios: perspectivas 2003*. En Arancet Ruda, M. A.; García, M.; Melcihorre, V. & Puppo, M. L. (Eds.). *Actas Primeras Jornadas literatura, crítica y medios: pespectivas 2003* [CD ROM] (pp. 83-86). Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina.

Rodríguez Francia, A. M. (1995). *Perspectivas religiosas en la poesía argentina. Alfredo R. Bufano. Francisco L. Bernárdez. María Rosa Lojo.* Buenos Aires: El Francotirador Ediciones.

Rodríguez Francia, A. M. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser.* Buenos Aires: Corregidor.

Rodríguez Francia, A. M. (2007). *El "Ya, pero todavía no" en la poesía de Hugo Mujica.* Buenos Aires: Editorial Biblos.

Romano, E. (1971, abril). El último de los malvados. *Los libros*, (18), 18 y 29.

Sierra, E. (1976). *El cosmos de la palabra. Mensaje poético y estilo en Juan L. Ortiz.* Buenos Aires: Ediciones Noé.

Símiz, C. (2012). Diez apuntes sobre la poesía de Amelia Biagioni. En Bordelois, I.; Cohen, S.; Díaz Mindurry, L.; Isaías, J.; Kamenszain, T.; Melchiorre, V.; Moure, C.; Piña, C.; Romana, C.; Siles, G.; Simiz, C. & Villalba, S. *Amelia Biagioni* (pp. 55-63). Buenos Aires: Del Dock.

Sylvester, S. (2011). ¿Un místico entre nosotros? En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 136-142). Buenos Aires: Del Dock.

Vanrell, N. (2010, octubre 12-14). Nombrar poéticamente la ausencia de Dios des-

pués de la muerte de Dios. Una reflexión desde el pensamiento de Hugo Mujica. Trabajo presentado en las *IV Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina. Recuperado el 20 de mayo de 2016, de http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/nombrar-poeticamente-ausencia-de-dios.pdf.

Veiravé, A. (1984). *Juan L. Ortiz. La experiencia poética*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

Viel Temperley, H. (2003). *Obra completa.* Buenos Aires: Del Dock.

Viel Temperley, H. (2011). *The Last Books of Héctor Viel Temperley* (Krimko, S., Trad.). Key West, Florida: Sand Paper Press.

Videla de Rivero, G. (2011). Poesía religiosa argentina. *Intensidad secreta*, de Mariana Genoud de Fourcade. *Revista de Literaturas Modernas*, (41), 15-45.

Zonana, V. G. (2007). La poética de Olga Orozco en sus textos. En Zonana, V. G. (Ed.) & Molina, H. (Coed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina. Desde 1950* (Vol I, pp. 385-444). Buenos Aires: Corregidor.

Zonana, V. G. (2016). La Biblia en la poesía y la poética de Olga Orozco. En Attala, D. & Fabry, G. (Eds.). *La Biblia en la literatura hispanoamericana* (pp. 553-566). Madrid: Trotta.

f. Sobre Diversos Aspectos de la Poesía Lírica y de la Modalidad Autobiográfica

Abuín González, Á. (1998). El poeta como *homo dúplex*: ironía romántica y multiplicidad enunciativa. En Cabo Aseguinolaza, F. & Gullón, G. (Eds.). *Teoría del poema. La enunciación lírica* (pp. 111-134). Ámsterdam: Editions Rodopi.

Austin, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras* (Carrió, G. R. & Rabossi, E. A., Trads.). Barcelona: Paidós.

Baehr, R. (1973). *Manual de versificación española* (López Estrada, F. & Wagner, K., Trads.). Madrid: Gredos.

Cabo Aseguinolaza, F. (1993). Autor y autobiografía. En Romera Castillo, J. *Escritura autobiográfica* (pp. 133-138). Madrid: Visor Libros.

Cabo Aseguinolaza, F. (1998). Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético. *Teoría del poema. La enunciación lírica*. En Cabo Aseguinolaza, F. & Gullón, G. (Eds.). *Teoría del poema. La enunciación lírica* (pp. 11-39). Ámsterdam: Editions Rodopi.

Combe, D. (1999). La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía (Abuín González, Á., Trad.). En Cabo Aseguinolaza, F. (Comp.). *Teorías sobre la lírica* (pp. 127-153). Madrid: Arco/Libros.

De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración (Loureiro, Á. G., Trad.). *Suplemento Anthropos*, (28), 113-118.

Domínguez Caparrós, J. (1999). El modernismo en la formación del verso español contemporáneo. En *Estudios de métrica* (pp. 181-207). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Domínguez Caparrós, J. (2005). *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Torrent, A., Trad.). Madrid: Megazul-Endimyon.

Paz Gago, J. M. (1999). *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Kassel-Oviedo: Reichenberger-Universidad de Oviedo.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1997). Lírica y ficción. En Garrido Domínguez, A. (Comp.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 241-268). Madrid: Arco/Libros.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1998). ¿Enunciación lírica? En Cabo Aseguinolaza, F. & Gullón, G. (Eds.). *Teoría del poema. La enunciación lírica* (pp. 41-75). Ámsterdam: Editions Rodopi.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

Provencio, P. (2009). El ritmo en el verso libre. En Casado, M. (Ed.). *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano* (pp. 73-97). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Rodriguez, A. (2003). *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective.* Liège: Pierre Mardaga éditeur.

Rodriguez, A. (2006). *Modernité et paradoxe lyrique. Max Jacob, Francis Ponge.* París: éditions Jean-Michel Place.

Scarano, L. (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina Editorial.

Scarano, L. (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Scarano, L. (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (estudio y antología).* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Verdugo, Í. (1982). *Hacia el conocimiento del poema*. Buenos Aires: Hachette.

Villanueva, D. (1993). Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía. En Romera Castillo, J. (Ed.). *Escritura autobiográfica* (pp. 15-31). Madrid: Visor Libros.

Wahnón, S. (2008). Ficción y dicción en el poema. En *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria* (pp. 189-234). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Zonana, V. G. (2008). La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis. *Signo & Seña*, (19), 33-66.

g. Sobre Diversos Aspectos de la Literatura Argentina y del Canon Literario

Adorno, T. (2003). Compromiso. En *Notas sobre literatura* (Brotons Muñoz, A., Trad., pp. 393-413). Madrid: Akal.

Auza, N. T. (1996). La generación literaria de *Número*. Literatura y fe religiosa. [Separata] *Fundación, Política y Letras*, (7), 126-132.

Bioy Casares, A. (2006). *Borges* (Martino, D., Ed.). Barcelona: Destino.

Borges, J. L. (1988). Ultraísmo. En Osorio, N. (Ed.). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 112-116). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Botto, M. (2006). 1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial. En Diego, J. L. de (Ed.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)* (pp. 206-249). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Calle Romero, M. I. (2011). *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra* [Tesis doctoral]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Recuperado el 18 de diciembre de 2016, de. http://www.tdx.cat/handle/10803/8802.

Compagnon, A. (2007). *Los antimodernos* (Arranz, M., Trad.). Barcelona: Acantilado.

Delgado, V & Espósito, F. (2006). 1920-1937. La emergencia del editor moderno. En Diego, J. L. de (Ed.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)* (pp. 59-89). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Genovese, A. (2006). La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez. En Fondebrider, J. (Comp.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006* (pp. 91-99). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Ghiano, J. C. (1957). *Poesía argentina del siglo XX.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Guiard, S. (2006). Buenos Aires: el surrealismo en la lucha contra la dictadura. En Löwy, M. *La estrella de la mañana. Surrealismo y marxismo.* Buenos Aires: El cielo por asalto. Recuperado el 20 de noviembre de 2013, de http://www.signosdeltopo.com.ar/surrealismovsdictadura.htm.

Hernández, J. J. (1965). Ezequiel Martínez Estrada, poeta. En Martínez Estrada, E. *Poesía de Ezequiel Martínez Estrada* (pp. 5-10). Buenos Aires: Eudeba.

Isaacson, J. & Urquía, C. E. (Eds.) (1962-1964). *40 años de poesía argentina (1920-1960)* (3 Vols.). Buenos Aires: Aldaba.

Jitrik, N. (1998). Canónica, regulatoria y transgresiva. En Cella, S. (Comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (pp. 19-41). Buenos Aires: Losada.

Lagmanovich, D. (2000). Canon y vanguardia. Una perspectiva sudamericana. En Wentzlaff-Eggebert, C. & Traine, M. (Eds.). *Canon y poder en América Latina* (pp. 78-103). Colonia: Universidad de Colonia.

Legaz, M. E. (2010). *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz.* Buenos Aires: Corregidor.

Lergo Martín, I. (Coord.) (2010). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Mainer, J. C. (1998). Sobre el canon de la literatura española del siglo XX. En Sullà, E. (Comp.). *El canon literario* (pp. 271-299). Madrid: Arco/Libros.

Marechal, L. (1970). Memorias por Leopoldo Marechal. *Atlántida*, (1241), 59-66.

Masiello, F. (1988). La política de la marginalidad en la vanguardia argentina. *Nuevo Texto Crítico*, *1* (2), 301-314.

Masiello, F. (2013). Las poéticas de la voz (Leónidas Lamborghini). En *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)* (pp. 21-52). Rosario: Beatriz Viterbo.

Maturo, G. (2015). *El surrealismo en la poesía argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Niño Amieva, A. (2015, junio). El grupo *Convivio* en *Número* y la definición de un programa estético-artístico del catolicismo argentino (1930-1931). *AdVersuS*, *XII* (28), 69-108.

Pellegrini, A. (2012). La poesía surrealista. En Pellegrini, A. (Comp.). *Antología de la poesía surrealista* (pp. 15-43). Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Piña, C. (1984). Nota Preliminar. En Orozco, O. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora* (pp. 13-55). Buenos Aires: Celtia Editorial, 1984.

Piña, C. (2010). El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco. En Lergo Martín, I. (Coord.). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética* (pp. 147-163). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Piña, C. (2012). *Límites, Diálogos, Confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires: Corregidor.

Piña, C. (Ed.) (2015). *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburg/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Revista Martín Fierro 1924-1927. Edición facsimilar (1995). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Sarlo, B. (1982). Vanguardia y criollismo. La aventura de «Martín Fierro». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (15), 39-69.

h. Sobre lo Simbólico y Otros Textos de Referencias

Barclay, W. (2006). *Comentario al Nuevo Testamento* (Araujo, A., Trad.). Viladecavalls: Editorial Clie.

Benjamin, W. (2006). El origen del *Trauerspiel* alemán. En *Obras* (Brotons Muñoz, A. [Trad.]; Tiedemann, R. & Schweppenhäuser, H. [Eds.]; Adorno, T. W. & Scholem, S. [Cols.]; Barja, J.; Duque, F. & Guerrero, F. [Eds. esp.]. Libro I, Vol. 1., pp. 2017-459). Madrid: Abada.

Benjamin, W. (2007). Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. En *Obras* (Navarro Pérez, J. [Trad.]; Tiedemann, R. & Schweppenhäuser, H. [Eds.]; Adorno, T. W. & Scholem, S. [Cols.]; Barja, J.; Duque, F. & Guerrero,

F. [Eds. esp.]. Libro II, Vol. 1, pp. 144-162). Madrid: Abada.
Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos* (Silvar, M. & Rodríguez, A., Trads.). Barcelona: Herder.
Lojo, M. R. (1997). *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
Rivas, L. H (2011). *Diccionario de personas y lugares de la Biblia*. Buenos Aires: Amico.
Rivas, L. H. (2012). *Diccionario de símbolos y figuras de la Biblia.* Buenos Aires: Amico.
Sechi Mestica, G. (2007). *Diccionario Akal de Mitología Universal.* Madrid: Akal.

ISBN 978-950-592-253-6

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR